

Se faisant : contre l'image du retour au même

Ronald Rose-Antoinette

Thèse
présentée
au
Humanities Program

comme exigence partielle au grade de
philosophae doctor (Ph.D.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Octobre, 2017

© Ronald Rose-Antoinette, 2017

CONCORDIA UNIVERSITY
SCHOOL OF GRADUATE STUDIES

This is to certify that the thesis prepared

By: Ronald Rose-Antoinette

Entitled: Se faisant : contre l'image du retour au même

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor Of Philosophy (Humanities)

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

_____ Chair
Dr. David Howes

_____ External Examiner
Dr. Patricia Pisters

_____ External to program
Dr. Angelique Willkie

_____ Examiner
Dr. Alanna Thain

_____ Examiner
Dr. Brian Massumi

_____ Thesis Supervisor
Dr. Erin Manning

Approved by _____

Dr. David Howes, Graduate Program Director

11/24/2017 _____
Dr. Rebecca Taylor Duclos, Dean, Faculty of Fine Arts

ABSTRACT

Whereas: Against the Image of a Return to the Same

Ronald Rose-Antoinette, Ph.D.
Concordia University, 2017

Through a careful study of contemporary filmmakers such as Claire Denis, Lars von Trier and Apichatpong Weerasethakul, I analyze how cinema may resort to (syn)aesthetic strategies to critically perceive the experience of sociality in a manner that breaks from film theory's subjectivist presuppositions. I propose that as films move beyond the confines of the individual (a carceral definition of identity) and enter into social practices they can produce alternate ways of living. Shifting their focus from the particular (instant) onto the field of (meta)physical entanglement, these filmmakers offer an aesthetic proposition of non-egoistic experience which unsettles many of film theory's assumptions about the status of the image. Instead of asking how moving images stand in for an idea or a concept, my work confronts the question: How does cinema create ways of life that inspire us to imagine, think and feel sociality otherwise? I explore how film studies and affect theory converge to condition the end of the world as we know (and image) it.

In this dissertation, I draw on film theory, affect theory as well as black studies to explore contemporary cinemas through what I call « trans-apparition. » Unlike relational aesthetics or participatory art, trans-apparition is not a category of art practice, but rather a conceptual tool that engages the interstices between body-images, the knot or tangle of differences. Breaking with traditional forms of perceptual experience, I focus on films that initiate sociality and fugitivity. For example, in chapter three, I analyze the work of Apichatpong Weerasethakul in terms of the clamor that agitates his images without any goal but to dissolve the beating of time. Weerasethakul creates an atmosphere that cuts through his films particularistic tendencies. He does so by unsettling our habits of perception and by using a cut-up technique that foregrounds the nonlocality of differences.

The filmmakers I examine in *Whereas* use different approaches to elemental entanglement, building on techniques of interdisciplinary practice to announce and make felt other ways of living, thinking and doing.

Keywords: trans-apparition, blackness, perception, affect, common, sociality, entanglement, nonlocality, detour, abolition

Table des matières

Introduction : Vers une esthétique abolitionniste	1
Chapitre I : Résister à la définition du présent : <i>Melancholia</i> du monde.	45
Chapitre II : À la terre. Outre-mer. Claire Denis, l'itinérance des images.	117
Chapitre III : De ce qui donne encore vie : l'amour est la simultanéité.	189
Peut-être : une conclusion.	236
Notes	247
Bibliographie	262
Filmographie	270

Introduction

Vers une esthétique abolitionniste

Cette thèse jette un sort contre l'image possessive du même.

Contre l'emprisonnement visuel de l'imaginaire.

Contre la séclusion fantasmée du présent.

Contre l'image de la propriété d'un(e) seul(e).

Contre la commodification de l'intrication.

Contre le propre du sens.

Contre la conclusion de l'expérience.

Une esthétique de la terre

Avec cette thèse je souhaite offrir une image alternative de la rondeur de la terre. Par *rondeur*, j'entends proposer une poétique du retour apposée aux définitions carcérales du présent, et donc anti- et ante-individualiste. Ici, le mot *rondeur* ne signifie pas faire rond sur soi-même, piégé dans des mensurations et déterminations subjectivistes, mais désigne au contraire la trame d'in(dé)cision qui œuvre aux dépens des bordures, solipsismes et autres pointillismes. C'est en se passant d'autant mieux des dispositifs de conjugaison et de mise en perspective de la terre, la déterritorialisée, que l'on embrasse la noirceur de la matière. C'est à force de refuser de mettre les choses en perspective que nous nous laissons prendre, communément, dans un enchevêtrement élémentaire. L'essentiel étant de défaire les arrangements gé(n)ocidaires qui ont pour principe la mise en propriété (et propreté) de la terre.

Avec cette thèse je souhaite amener une image de l'intraitable socialité (beauté) physique que certaines pratiques esthétiques, dont le cinéma, continuent malgré tout d'ignorer ou de vilipender. Par *image alternative*, j'entends donc suspendre les habitudes perceptuelles et intellectuelles normées, et faire sentir d'autres façons de (se) connaître. Envoyé par la poétique d'Édouard Glissant, je veux enfin nuancer qu'une telle image, *se faisant*, n'apparaîtra que comme trace matérielle d'une coupure connective, autrement dit comme *passage* d'une rupture qui assemble et refait l'ensemble. Dans *Poétique de la relation*, Glissant propose alors d'imaginer un autre rapport à la terre, après la fin du territoire. « Esthétique de la terre ? » demande-t-il.

Oui. Mais esthétique du bouleversement et de l'intrusion. Trouver des équivalents de fièvre pour l'idée « environnement » (que pour ma part je

nomme entour), pour l'idée « écologie », qui paraissent si oiseuses dans ces paysages de la désolation. Imaginer des forces de boucan et de doux-sirop pour l'idée de l'amour de la terre, qui est si dérisoire ou qui fonde souvent des intolérances si sectaires. Esthétique de la rupture et du raccordement. Car tout est là, et presque tout est dit, quand on a fait remarqué qu'il ne s'agirait en aucun cas de transformer à nouveau une terre en territoire. Le territoire est une base pour la conquête. Le territoire exige qu'on y plante et légitime la filiation. Le territoire se définit par ses limites, qu'il faut étendre. Une terre est sans limites, désormais. C'est pour cela qu'il vaut qu'on la défende contre toute aliénation. Esthétique du continu-variable, du discontinu-invariant. (Glissant 1990 : 165-166)

Esthétique de la rondeur, de la plénitude et de la planétude terrestres. Esthétique de ce qui ne peut revenir en soi, qui ne peut trouver dans la différence un prétexte à l'élévation du même. Esthétique abolitionniste : contre l'emprisonnement visuel de l'imaginaire, contre la séclusion fantasmée du présent, contre l'image de la propriété d'un(e) seul(e), contre la commodification de l'intrication, contre le propre du sens, contre la conclusion de l'expérience, contre l'image possessive du même. Mais de quelles façons exprimer, autrement dit pratiquer, une telle esthétique ? Comment préserver cet « amour », impropre et impersonnel, de la terre ? En se mettant au service d'une décolonisation de la perception.

Le cinéma, par exemple, doit pouvoir envisager la fin du territoire, c'est-à-dire du monde tel que nous le connaissons, et se défaire de ses propres modèles perceptifs. C'est à cet effet qu'un mot tel que *décolonisation* doit être mobilisé, envers les appropriations régionales ou locales, contre les fixations sectaires et identitaires : « an ongoing practice of deactivation and reorientation understood both in its presence and its endlessness » (Petti, Hilal & Weizman 2013 : 18). C'est en effet cette persistance (*ongoingness*) dans la dis/continuité qu'entend défendre la poétique d'Édouard Glissant. Se faisant, la décolonisation est une résistance continue, une fugitivité qui s'entête à recomposer le monde. Comment donner à sentir et à penser—dans la perception—que quelque chose d'aussi rond et *commun* que la terre doit être préservé contre les présuppositions du Sujet, c'est-à-dire de ce qui prétend (s'auto-) déterminer et (la) posséder ? Décoloniser, c'est se souvenir que l'inséparabilité des différences est une rondeur—haptique—qui brouille les déterminations d'espace et de temps.

C'est donc contre l'individuation de la relation que cette thèse entend débouter l'image de son statut explicatif/référentiel et réhabiliter (renouer avec) ce qui à travers elle est *amour*

(du) commun. Il s'agit d'entrevoir ce qui dans ce monde-ci fait ruine et de s'ouvrir à la douceur d'une vie—plus que racisée, plus que genrée, plus que sexualisée, plus que corporée—qui est toute entière *refus de prises instantanées*. « Ayant à la fin, et malgré tant d'impossible, approché la Relation et convenu d'en pressentir le travail, il nous faut maintenant la désindividualiser comme système, l'élargir à l'amas bourgeonnant de sa seule énergie, nous y trouvant avec d'autres » (Glissant 1990 : 211). Cette désindividualisation, que pour ma part j'appelle trans-apparition, est une opération tournée vers la transformation de l'imaginaire perceptuel.

Désindividualiser l'imaginaire perceptuel : images de la philosophie

Gilles Deleuze descend jusqu'aux conditions de possibilité de la philosophie, et s'étonne devant le problème de la perception : « Nous sentons quelque chose qui est contraire aux lois de la nature, nous pensons quelque chose qui est contraire aux principes de la pensée. (...) La manifestation de la philosophie n'est pas le bon sens mais le paradoxe. Le paradoxe est le pathos ou la passion de la philosophie » (Deleuze 1968 : 293). Partant, il nous semble que l'événement de la perception en philosophie ne puisse être dissocié d'un certain paradoxe—pathos ou passion—qui, si l'on en croit les interprétations diverses auxquelles il donne lieu, n'a pas fini de *contrarier* les sages habitudes de la pensée. Ne serait-ce que parce qu'en fréquentant les limites propres à chacune des facultés de la perception—telles qu'elles se traduisent dans l'activité même de la pensée—l'on rencontre toutes les raisons pour lesquelles la philosophie est née, toutes les raisons pour lesquelles l'acte même de penser n'a absolument rien de naturel ou d'une promenade de santé. Si bien que la philosophie n'aurait jamais été que conçue au motif de cet insaisissable, de cet impensable qu'elle s'efforce malgré tout non seulement de percevoir, mais également de sentir et de penser.

N'a-t-on jamais suffisamment insisté sur le fait que philosopher ne pouvait consister à *réfléchir* des vérités possibles et éternelles ; qu'une pensée philosophique digne de ce nom, en régime d'*inflexion*, s'occasionne aux limites mêmes de la pensée et de la perception. Les vérités ne sont pas cachées, mais elles ne sont pas, non plus, tout à fait possibles, du moment où quelque chose les contraint à comparaître dans le domaine du sensible. Comment est-ce que la philosophie penserait si ce devait être autrement qu'à la limite ? Limite non seulement immanente à chaque modalité de perception, mais aussi commune ou communicante entre les modalités perceptives sensibles et non sensibles, tels que le passé qui *n'est plus* et le futur qui *n'est pas encore* participent réellement et immédiatement à la formation ou à l'effectuation du

présent^a.

Mais peut-on faire autrement que de se donner un corps, une image paradoxale de la perception ? Et comment s'empêcher de percevoir et de penser ce qui s'oppose le plus vigoureusement à la perception sensible ? Autant dire—anticipant d'éventuels malentendus—que ce n'est pas le *fait* même de percevoir qui doit être identifié au dit paradoxe (et ceci d'autant qu'il n'est pas même réductible aux *faits* qui se l'expliquent) ; que le *différent* de perception, sa force intrinsèque et inactualisée, n'est pas le mode sous lequel la perception se donne, mais sa plus haute source de contrariété et d'apparition. Ce qu'il y a de *paradoxal*, de réellement contrariant et para-disciplinaire, est autrement pensable à la limite de ce qui *pourtant* nous donne encore les moyens de percevoir et de penser, à nouveaux frais. Que vaut le fait même de percevoir ? Une bagatelle, si l'on considère qu'en tout temps il est à *faire et à dé-faire*.

Percevoir, certes, est une prise sur le flux réel et mouvant, mais c'est aussi et peut-être même surtout procéder à une certaine évaluation, soumettre le champ de l'expérience vécu à l'art rigoureux de l'interprétation. En soi, la perception est une critique active et constructive de l'expérience : une *opération*, une *épreuve*, une *expérimentation*. Sans doute la première. Mais on voit bien en quoi cela n'a rien d'un fait rigide, ni d'un phénomène ordinaire, passif et réactif ; qu'en advenant, de sorte à tracer des lignes, à griffonner des voies, à sous-peser ça et là des trajectoires, elle développe un système complexe de connexions et de réticulations dans et avec le monde. Reste à savoir si l'acte d'un sujet conscientiel percevant, si même la conscience d'avoir une expérience dans la perception sont des postulats essentiels, c'est-à-dire premiers, à la confection d'une philosophie s'aventurant à la limite de ce qui s'en différencie, ou si au contraire l'expérience—l'activité processuelle^a et pré-égologique, qui n'est donc celle de personne en particulier—est le degré zéro à partir duquel la perception continue d'être engendrée dans des corps, conscients ou non^a, de passer à *répétition* du statut de potentialité à celui de fait et, de façon récursive, du statut de fait à celui de potentialité.

Il ne faut pas donc croire, non plus, que la force de la perception soit naturellement donnée et s'en tenir aux actualités en qui elle n'a pour 'finalité' que de passer. Il n'est de perception que *contractée et situationnée*, de la même manière que l'on dirait de ses habitudes (quand a que faire des jugements de valeurs) qu'on les attrape à force d'être un grand livre ouvert. L'acte de percevoir a donc beau devenir naturel, la perception elle-même n'est pas une nature : elle est aussi construite que le sont nos œuvres, nos arts, nos compositions amoureuses. Nos perceptions ont beau devenir habituelles, solides et utilitaires, elles restent cependant de facture conventionnelle et relationnelle. Tout comme la philosophie, tout comme l'acte même

de penser, la perception ne va pas de soi. Il n'en demeure pas moins que c'est un problème, un nœud, une limite à partir de laquelle la philosophie ne peut ne pas penser et s'intéresser, pour laquelle elle ne peut ne pas se passionner, tant elle est ce qui la fait naître ou émerger, tant il s'agit pour elle d'une condition, d'une nécessité d'inflexion et de création. À leurs abords, la philosophie n'a pas spécialement pour but de dénouer ni même de conjurer les paradoxes qui l'amènent à penser. Et si, tels que l'indiquent Deleuze et Guattari, il n'y a de pensée qu'en suivant « une ligne de sorcière » (Deleuze & Guattari 1991 : 44), c'est, disons, que l'acte même de penser-percevoir ne peut être rendu effectif que par malice, et que la philosophie, nous semble-t-il, n'est possible que moyennant l'exercice profane d'une magie illicite, d'une pensée affectée contre son gré.

Pourtant, il est pour le moins probant qu'un tel événement n'échappe pas, du moins une fois sous la tutelle des sciences transcendantes, à toutes sortes de présupposés qui le font dépendre d'un sujet, l'enveloppent dans un moi pur, un *Je* méditant, privant ainsi la perception de son propre mouvement, de ses allures de vagabonde : c'est une kyrielle de valeurs et de vérités immuables qui se chargent de re-constituer un horizon de possibles. Mais est-il bien nécessaire de partir de telles conditions, claires et distinctes, pour penser le passage de la perception d'un mode d'existence (imperceptible) à un autre (possible) ? Ou la nécessité n'est-elle pas dans l'exercice paradoxal, dans l'expérience pathique (pour le reste exaltante) d'une perception confrontée à son propre négatif, comprenant l'envers de ce qu'elle est au rang des faits, à la limite de ses certitudes essentielles ; que le *Je* pensant-méditant synthétise son propre différent, son propre délire actif et virulent, le Non qu'il *implique*, forcément, comme nuisance ou entrave à ses bonnes habitudes et volontés à percevoir, à sentir et à penser ?

On comprend moins pourquoi les perspectives absolutistes s'acharnent à penser que l'expérience n'a de signification que par rapport à une condition transcendante, à l'un des termes qui se la représentent ; à la réduire à une, voire plusieurs conditions pensantes dont elle est, de prime abord, ignorante et inconsciente. Telle est la méthode dont elles se font pourtant une exigence. Si bien que l'événement de la perception, à son tour, exige plutôt qu'il n'élimine de tels présupposés. À regret.

Le cas Husserl est tout à fait remarquable à cet égard. C'est avec lui—en liaison polémique—qu'il nous faut commencer par donner une appréciation, somme toute très partielle et partielle, de l'ampleur du problème de la perception en philosophie. Avec ses *Idées directrices pour une phénoménologie*, Edmond Husserl insiste fort sur le fait que nous avons une « conscience des choses dans la perception » (Husserl 1950 : 113), qu'en percevant le

monde c'est tout l'être (réflexif) de la *cogitatio* qui se meut, c'est l'actualité inconditionnelle et absolue du Moi qui préside aux réalités présumées là *pour* elle^{vi}, prêtes à tout moment à lui apparaître—quand bien même le monde est un lacis de choses insaisissables. Si les choses sont pourtant *prêtes* à apparaître, c'est toujours de manière *relative* à Moi, au flux du vécu qui est mien, et pour lequel elles « sont déjà là à l'état non réfléchi » (147), données avant même que je me tourne, par intentionnalité, en leur direction. Et si la phénoménologie s'annonce comme une science fondée dans les choses mêmes, il n'en demeure pas moins que celles-ci apparaissant à un moi pur, transcendantal, saisies telles des images immobiles, abstraction faite de leur caractère métamorphique. Pour une science éidétique des phénomènes ne compte que ce qui par-delà les expériences de transitions et de changement, demeure inchangé. La perception—à laquelle Husserl annexe le terme d'intuition—doit servir en effet à l'extraction des essences (de ce qui est) que la phénoménologie transcendantale prend pour objet.

La phénoménologie n'a de cesse de produire en série des présuppositions subjectives et implicites, des *cogitationes*, qui ne sont, ni de près ni de loin, à la taille ou à la mesure des tendances, des mouvements, des transitions à travers lesquelles elle vit. *Tant qu'elle reste encore appréhendée comme un possible, et qu'elle se saisit elle-même d'autres possibles, la perception n'est pas même un geste, un élan, un mouvement.* Penser, d'après les termes d'une science éidétique, consiste à essayer sur l'ensemble des choses données dans le monde une *conception* du Moi visant, pensant, sûr de sa propre existence. Percevoir et penser, au sens aussi bien phénoménologique que rationaliste, c'est prélever sur le flux du réel une voire plusieurs vues instantanées, c'est prélever à même l'expérience un semblant d'immuable, c'est imposer une conception immobile de la réalité à la réalité même tandis qu'elle continue de se faire. Par *conception*, entendons tout un assortiment de schèmes et de concepts compacts, de formes préexistantes, de présupposés ou préconçus. Il va sans dire que tel schème ou concept n'est pas immanent à l'écoulement et à la vivacité de l'exister.

Méditée à titre d'expérience intentionnelle, la perception obéit ainsi à toute une programmation : renvoyer l'existence indubitable du Moi, se saisissant de l'actualité de son propre flux, et la possible non-existence du monde dos à dos, à la manière de deux sphères s'excluant *possiblement* l'une et l'autre. Or, il est difficile d'apercevoir en quoi ce projet est différent des ontologies dualistes de l'être et du non-être, de l'existence possible et de la non-existence elle aussi possible. Voici ce que dit Husserl : « La 'thèse' du monde qui est une thèse 'contingente' s'oppose à la thèse de mon moi pur et de mon vécu personnel, qui est 'nécessaire' et absolument indubitable » (151). On voit en quoi les différents modes perceptuels distingués

dans les *Idées* contredisent toute l'immédiation de la perception. Le sujet pensant, s'assurant ainsi de sa propre existence, ne peut s'empêcher de mettre en question tout ce dont il a conscience dans la perception—objets, valeurs, biens dont la réalité ne peut qu'être « présumée ». Il faut le *Je pensant* et l'interne perception du *Je* (s'intercepter soi) pour que l'un soit à tout prix certain de son existence concrète et unique^{vi} : une chose ne m'apparaît que parce que m'apercevant moi-même de son apparition, de son fondement dans l'ordre du sensible.

Toute la phénoménologie est éclatante de *médiation*, de séparation, de distanciation de l'existence éidétique/nécessaire du Moi de cette possibilité tout à fait effrayante et angoissante que le monde, dont je suis pourtant en présence et témoin de l'en-présence, n'existe pas. Le doute est ce par quoi le sujet pensant et méditant circule dans cet amas de matière dont il doit porter l'existence au soupçon. L'expérience subjective est le fondement absolu de la phénoménologie husserlienne ; c'est vis-à-vis d'elle, dans sa conscience que toutes les expériences autres seront à leur tour fondées. Mais qu'il y ait de l'imperceptible par-delà le champ fini de mon attention, qu'en dehors du moi bel et bien présent les choses soient susceptibles d'échapper à ma perception, cela suffit à interroger l'existence même de celles-ci. C'est que le monde n'existe—ou ne peut exister—que moyennant *mon* existence primitive et fondamentale. Et si l'on en croit les *Méditations cartésiennes*, l'adhésion à une communauté d'egos pensants et méditants, à une « communauté des hommes » (Husserl 1986 : 110), intermonadique, ne fait aucunement entorse à l'institution du moi, car ce sont ainsi d'autres-moi qui s'appréhendent mutuellement.

Le problème c'est que la phénoménologie n'a de cesse de consacrer l'expérience des *hommes entre eux*^{vii} ; que l'association intersubjective sanctionne l'autorité et l'exceptionnalité du principe anthropique par-dessus des styles existentiels non-humains et plus que conscienciels. Or, d'un monde centré sur l'humain (genré sur l'homme) il n'y a rien à espérer. Mais d'où vient que nous soyons entrés d'un coup dans l'ère où la force géophysique dominante est l'humain ? D'où vient que l'intersubjectivité monadique, cette poussée acnéique de l'humanisme, soit soudainement au centre de toutes les attentions ? Combien c'est oublier que l'anthropocène existait et œuvrait déjà dans des réductionnismes de la sorte ; que la force-homme, dans un contexte où les philosophies ne s'intéressaient qu'à savoir comment le monde parvenait à se donner à elle, n'avait d'yeux justement que pour elle. Pour autant, l'humain est appréhendé dans un champ de forces dont il n'est ni le centre, ni le plus haut degré de concrétion, ni la force gravitationnelle ; l'humain n'est jamais que précédé et suivi de réalités en dépassement de ce qui lui est utile. Toutes obnubilées qu'elles soient par le fait ou le sujet

humain de telles philosophies n'ont jamais cessé d'abstraire de la réalité mouvante des concepts à la *juste mesure de ce qu'il lui faut et a toujours fallu*, de ce dont avait et a toujours besoin ce Moi—expérience fondamentalement *juste* et *normative*—au détriment des relations plus qu'humaines, indéfinies, non moins réelles et *expérientçables*. Tel est le tempérament auquel s'en prend, nous le verrons plus loin, le pragmatisme de William James. En porte-à-faux « des solutions abstraites et insatisfaisantes ou purement verbales, des fausses raisons a priori, des principes figés, des systèmes clos, de tout ce qui se prétend absolu ou originel », à rebours du « caractère doctrinaire et autoritaire » (James 2010 : 104, 259) du rationalisme, le pragmatisme—que James articule également sous forme d'empirisme radical—s'oriente vers l'excessif, le spéculatif, le *plus-qu'il-ne-faut* de l'expérience-vie.

Subjectivisme : le monde et les choses sont faits pour être présents à ma conscience perceptive, appréhendés à partir de vues instantanées qui en interrompent l'évolution créatrice. Le sujet perceptif se fait sienne la réalité qui l'environne, mais s'il échoue tout aussi sûrement à en suivre le processus. Toute orientée qu'elle est vers le sujet, la philosophie d'Edmond Husserl, dans le sillage du cartésianisme, est tout sauf immanente à l'expérience mouvante, changeante et variante. C'est même en ce sens (dirigé vers un moi pur) qu'elle est une science transcendantale, définissant le *cogito* cartésien comme expression et expérience première. Husserl le présente de cette manière : « À vrai dire, le monde n'est pas pour moi autre chose que ce qui existe et vaut pour ma conscience dans un pareil cogito » (Husserl 1986 : 18). L'antériorité du Moi ou de la conscience cognitive sur la relation a, de cette façon, valeur de principe ou de mesure idéale. Ce dont « j'ai » l'expérience c'est d'être en présence de réalités couvertes pour « moi » de valeurs, de significations, mais aussi pour lesquelles subsiste la possibilité même de ne pas exister. Car au monde, Husserl révoque l'existence en soi : d'où que sa présence soit sans cesse relative à la *mienne* qu'il « présuppose, comme une existence en soi antérieure » (1986 : 18). Le *Je* vit aussi bien de présomptions et de soupçons que de l'absoluité de son vécu, d'autant que la science éidétique que Husserl appelle de ses vœux ne peut être accomplie qu'« en vertu d'évidences dernières tirées du sujet » (18).

On s'épuisera inutilement à faire l'inventaire des manières à travers lesquelles Husserl se charge de niveler le réel au moyen d'expériences a priori, de cogitations concaténées et qui, ce n'est pas faux de le dire, le saisissent ou le prennent de haut. On retiendra simplement que la thèse centrale aussi bien des *Idées* que des *Méditations cartésiennes*, en tenant fermement à démontrer la faillibilité ou l'inadéquation de la perception des choses ainsi distribuées dans le monde, suffit à mettre l'existence du monde en doute, de s'en saisir comme d'une réalité

présumée. En vertu de cette incomplétude ou inadéquation de la donation du monde, le « doute est toujours pensable » (Husserl 1950 : 152). Je ne puis m'assurer de la plénitude de la chose que je saisis sous le mode de la perception transcendante, émaillée de clignements, de rêves, d'assoupissements, je dois avant tout me viser et me saisir moi-même. C'est d'abord en qualité d'ego transcendantal, de moi pur, que je saisis le monde objectif existant *pour* ma personne. Que les choses s'offrent à moi sous un mode fragmentaire, par *esquisses*, suffit à interrompre le processus de la réalité en train de se faire. Que je sois en mesure de prélever à même le flux du vécu, et de m'apercevoir que je ne puis l'obtenir d'un bloc suffit là aussi à faire de *moi* un réel existant.

À présent, consentez à imaginer un homme, assis devant son plan de travail et qui, s'apprêtant à compléter sa théorie de la perception, est soudainement pris de vertige à l'idée que la conscience perceptive (la sienne en première ligne) n'est peut-être pas le point de départ à la construction de sa phénoménologie. Imaginez l'étonnement de cet homme, ses hésitations, ses tremblements, contraint brusquement de réviser quelques-unes de ses plus anciennes opinions. C'est l'émotion ou l'étreinte (visiblement profonde) qu'a dû ressentir Maurice Merleau-Ponty vers la fin de sa vie. C'est aussi sans doute la raison pour laquelle, en dépit de ses efforts tardifs pour destituer la subjectivité intentionnelle et conscientielle du rôle central et primordial qu'elle assumait à ses yeux, il n'y soit réellement parvenu, finissant presque machinalement par faire retour sur la forme subjective de l'expérience. Est-ce faute de temps que le philosophe n'a pu s'engager, rigueur exigée, avec le plan virtuel, pré-articulé de l'expérience (contribuant à son information mais irréductible à toutes ses actualisations) ? Une chose est néanmoins certaine, la cause de la mort de Merleau-Ponty fut bien plus que son propre étonnement qui, au contraire, lui aurait fourni davantage de raisons et de mobiles philosophiques.

L'effort que ça prend pour penser à la *vitesse paradoxale* ne devient vif et intense que lorsqu'on arrive aux bords de ses perceptions possibles, que lorsqu'on atteint à la limite du perceptible et de ses articulations sensibles. C'est dans ces moments d'intensification que l'on peut saisir l'à-vif de la pensée de Merleau-Ponty, réalisant ce qui devait être l'ouvrage ultime de sa vie, *Le visible et l'invisible*. Dans ce dernier, que nous confie que le corps vécu n'est pas titulaire du perceptible « où il éclot » (Merleau-Ponty 1979 : 199) ; que c'est du milieu des choses qu'il se fait corps, c'est de la *chair* qu'il se fait chair. La façon même dont le philosophe entame l'examen de cet incarnat en dit long sur le mouvement qu'effectue sa propre pensée, la rapprochant des procédures ontogénétiques de l'expérience, beaucoup plus que ne l'ont fait ses

prédécesseurs, Descartes et Husserl.

S'il est vrai que la philosophie, dès qu'elle se déclare réflexion ou coïncidence, préjuge de ce qu'elle trouvera, il lui faut encore une fois tout reprendre, rejeter les instruments que la réflexion et l'intuition se sont donnés, s'installer en un lieu où elles ne se distinguent pas encore, dans des expériences qui n'aient pas encore été « travaillées », qui nous offrent tout à la fois, pêle-mêle, et le « sujet » et l'« objet », et l'existence et l'essence, et lui donnent donc les moyens de les redéfinir. (180)

Là où la philosophie se met à problématiser les êtres et les choses c'est en un « lieu », non-local, où les formes de la représentation ne sont pas encore présupposées. Partir, comme le fait Merleau-Ponty, d'expériences encore « tout à la fois », excédant tout contenu subjectif et objectif, cela n'a rien d'un mouvement intuitif à la phénoménologie pour qui, d'ordinaire, l'expérience n'a de sens qu'en dénivelé, qu'à partir d'une subjectivité transcendante à qui se donner. Pour qui s'est familiarisé avec l'axiomatique la plus centrale de la phénoménologie, à savoir que le sujet percevant (et le champ perceptif qui est le *sien*) est antérieur à l'expérience, un tel énoncé a de quoi faire sourciller. L'argument peut donc paraître surprenant : que celui ou celle qui dit *avoir une expérience perceptive*, que le pensant, non moins que le sentant, doit lui-même faire l'objet d'une genèse. C'est là une assertion qui suggère déjà un certain affleurement avec les thèses pragmatistes de William James que nous rencontrerons plus loin et, au demeurant, prend les présupposés du cartésianisme à contre-pied. Ce qui est sûr, c'est qu'avec la philosophie de Merleau-Ponty on commence réellement dans et avec l'expérience anonyme, et non pas dans ou avec un moi pur, une subjectivité transcendante et absolue⁴. Par « chair » Merleau-Ponty thématise d'autant plus le phénomène de participation, d'inséparabilité ou de co-appartenance irréductible aux limites de *ma* perception, à ce que je saisis comme étant en dehors ou au dedans de *ma* perception⁵. La chair n'est pas de *mon* corps, elle n'est pas *mienne*, étant la prégnance primordiale du visible et de l'invisible, du touchant et du touché. *Élémentaire*, dit Merleau-Ponty, au sens où elle est « possibilité et exigence de fait », non pas le fait en tant que tel, ou le donné qui m'est donné, mais ce qui fait que le fait est fait et que le donné m'est donné. Aussi : « La chair, ajoute-t-il, est *phénomène de miroir* » (274-275). Elle est donc ce qui procède au (et précède le) couplage de la forme subjective avec le monde : leur commune *tangibilité*. « Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair ? Où mettre dans le corps le voyant, puisque, de toute évidence, il n'y a dans le corps que des « ténèbres bourrées d'organes », c'est-à-dire du visible encore ? » (Merleau-

Ponty 1979 : 180).

À travers cette notion de chair, Merleau-Ponty vise à repousser les limites du perceptible par-delà « [l]a pellicule superficielle du visible » (180). De sorte qu'il est bien difficile de déterminer la limite entre mon corps percevant et le corps perçu. La chair est la limite commune à tout ce qui existe dans l'ordre du sensible. Non pas limite du perceptible, mais une limite *en soi*. La chair n'est pas de *ma* personne. Elle n'est de quiconque en particulier. Elle n'est pas « contingence, chaos, mais texture qui revient en soi et convient à soi-même », qui ne s'oppose pas au sensible mais « en est la doublure et la profondeur » (190, 193).

Il y a une idéalité rigoureuse dans des expériences qui sont expériences de la chair : les moments de la sonate, les fragments du champ lumineux, adhèrent l'un à l'autre par une cohésion sans concept, qui est du même type que la cohésion des parties de mon corps, ou celle de mon corps et du monde. Mon corps est-il chose, est-il idée ? Il n'est ni l'un ni l'autre, étant le mesurant des choses. Nous aurons donc à reconnaître une idéalité qui n'est pas étrangère à la chair, qui lui donne ses axes, sa profondeur, ses dimensions. (196-197)

Ce sont là parmi les plus belles pages du livre de Merleau-Ponty. De cette « idéalité », de ce domaine où tous les faits se font (effets), de ce « milieu formateur » où tous les corps prennent forme, la chair, nous dit-il, *en est*. Rien ne suppose leur séparabilité. En deçà des apparences charnues de la réalité sont des forces (idéales) qui ne peuvent ne pas être senties et vécues dans la chair en laquelle elles s'effectuent, de ceci que leurs modes d'existence et d'en-présence « sont en transparence derrière le sensible et en son cœur » (194). Autant du reste, le perceptible de fait ne se tient pas dans un rapport de contradiction avec l'Imperceptible. Car « [l]'idée est ce niveau, cette dimension, non pas donc un invisible de fait, comme un objet caché derrière un autre, et non pas un invisible absolu, qui n'aurait rien à faire avec le visible, mais l'invisible *de* ce monde, celui qui l'habite, le soutient et le rend visible, sa possibilité intérieure et propre, l'Être de cet étant » (196).

Ce que Merleau-Ponty appelle « idée » n'est donc pas ce dont les choses sont ainsi faites, mais n'est pas, non plus, étrangère à leur manière d'être. Une idéalité qui *rend* l'invisible visible. L'idéalité comme art. Mais aussi comme « possibilité », lien ou liaison « intérieure ». Cette idéalité n'est pas tenue secrète en arrière du flux du sensible, tel un « objet caché », mais elle n'en demeure pas moins l'*armature possible*, l'Être, la raison propre et inédite. Est-ce donc en vain que l'on cherchera un virtuel, une réalité pré-individuelle ou pré-subjective du côté de celui qui, sans même la nommer, pense l'émergence ? Dans cet ordre de l'insensible, y perçoit-

il suffisamment d'indétermination et de virtualités pour que le phénomène ne soit jamais entièrement donné et que la réalité, en ce sens, ne soit entièrement réalisée ?

Disons seulement que l'idéalité pure n'est pas elle-même sans chair ni délivrée des structures d'horizon : elle en vit, quoiqu'il s'agisse d'une autre chair et d'autres horizons. C'est comme si la visibilité qui anime le monde sensible émigrerait, non pas hors de tout corps, mais dans un autre corps moins lourd, plus transparent, comme si elle changeait de chair, abandonnant celle du corps pour celle du langage, et affranchie par là, mais non délivrée, de toute condition.

(198)

Hélas, tous les « comme si » qu'aligne ce passage ont aussi *l'air* de suivre un mouvement de transsubstantiation du corps qui nous rapproche d'une pieuse appréciation de l'insensible du monde. L'idéalité pure va en s'incarnant dans *on ne sait quel corps* plus léger, plus aérien, plus symbolique. Plus divin ? Disons simplement que des problèmes de la perception, de la chair et de l'idéalité, Merleau-Ponty invoque une autre sorte de limite à partir de laquelle la pensée n'est plus tout à fait sûre de pouvoir ni de savoir comment penser : à vrai dire, elle semble incapable de pouvoir penser par-delà ce qui lui est *intérieurement possible*⁴. À la chair, décidément, nous revenons, d'un dépit plus grand encore : comme s'il se fallait de tout mettre en corps, de brader le réel à sa possible valeur, que ce dernier ne pouvait qu'être réduit à un immense (et pas moins profond) incarnat, à un horizon de déterminations et d'apparitions effectives.

Seulement voilà, en se bornant à la finitude de toute vie organique, aux formes finies et charnues de l'existence, l'élaboration notionnelle de la chair rechigne à penser son propre différent, à impliquer ce qui est pourtant contraire à sa présence phénoménale. À elle seule, elle ne nous donne accès à quoi que ce soit, surtout pas aux forces constitutives de la perception pas plus qu'aux puissances formatives de toute composition (l'art, la politique, la vie comme compositions), qu'à une sensibilité actuelle et possible, tout au plus. Il aurait fallu l'ouvrir, la fendre—non pas pour avoir accès à une idéalité plus pure encore et qui n'en serait pas moins charnue, ni même pour la réduire en lambeaux—pour donner à penser ce qui excède violemment ses propres horizons, la confronter à la vitesse infinie que tout être individué ne peut supporter qu'en la rythmant, qu'en lui faisant don d'une certaine consistance. La phénoménologie, assez nettement d'ailleurs, se détourne de cet impossible en rapport positif avec l'organicité de sa vie possible, elle élude l'invivable—ce qui n'est plus ou pas encore vécu, parce qu'en excès des perceptions et des sensations vécues—à la faveur d'une conscience

du phénoménalement supportable ; elle se refuse à sentir et à penser l'élément spéculatif, l'expérience-vie qui à la fois chamboule et déborde la finitude de l'espèce humaine ; réfractaire, pour ainsi dire, à l'idée de sentir et de penser ce qui en soi est déjà *un sentir, une vie, une pensée* qui n'existent pas encore sous le mode de la possibilité. Pâtissant de ses exigences économiques, elle ne parvient dès lors à réinventer l'art de percevoir *plus* qu'il ne faut, *plus* qu'il n'est actuellement possible, et ses concepts ne sont que le criant désaveu de la force trans-apparitionnelle, plus qu'humaine, traversant ainsi toute sexualité spécifique, toute activité physique finie.

Outre la chair et la forme subjective de l'expérience, quelles sont les expériences non-sensibles, les devenirs plus que possibles, les potentialités formatives qui *oeuvrent* à travers l'art, à travers telle ou telle manière d'exister ? Nul doute que Merleau-Ponty, en s'intéressant tardivement au concept de nature chez Whitehead^{xiii}, ait alors compris qu'une alternative à la subjectivation phénoménologique était non seulement envisageable, mais également *praticable* d'un point de vue philosophique ; admettant, plus grièvement encore, la possibilité que la forme perceptive et la sensation vécue ne soient à elles seules le siège de l'expérience relationnelle. Très près de penser le domaine des forces formatives à la limite du visible et de l'invisible, et de s'intéresser à l'éclosion de la conscience perceptive—comment donc le champ de l'expérience relationnelle participe-t-il *activement* à la production d'un sujet perceptif ?—sa philosophie a pourtant vite fait de se laisser distraire par l'élément culminant de l'expérience processuelle : la conscience perceptive d'un sujet humain, d'un *moi*, à partir de laquelle les choses, le monde auquel elle participe s'élèvent à l'existence. Ce qui explique qu'en définitive, Merleau-Ponty aura été incapable de prolonger l'événement de la perception au-delà de ses manifestations sensibles, claires et distinctes, seules à même, selon lui, d'enregistrer l'activité et la continuité de la nature. « De même, que dans nos champs sensoriels, il y a une exigence de qualité, et que jamais notre perception n'est vide, c'est-à-dire qu'il est impossible de ne rien entendre, de même l'exigence d'avenir naît de mon appareil corporel. Le passage du temps est inscrit dans notre corps comme la sensorialité^{xiv} » (1995 : 162). Si, avec la notion de chair, la phénoménologie merleau-pontienne a trouvé une façon de marquer la cohésion sensible de la nature, elle n'a pour autant jamais réussi à s'émanciper autant du corps vécu^{xv} que du sujet perceptif qui la grèvent de toute part, à dégager le devenir-illimité des êtres, des choses, des perceptions comme des sensations, préférant arrêter ses *idées* à l'Être de chaque étant. Lors même que les problèmes de la perception et de la sensation sont chers à nos yeux, nous ne sommes points les chantres d'une phénoménologie de l'art prenant pour première et plus

évidente condition d'expérience un sujet conscientiel percevant.

En dépit de son étrange commerce avec les rituels eucharistiques (dans ce passage de corps à corps), il ne s'agirait pas, toutefois, de réduire « l'invisible *de ce monde* » à un idéalisme du type que promeut George Berkeley, et ferait de la matière perceptible, vécue, la manifestation, sinon l'expérience articulée de la volonté divine. Ce n'est donc pas, non plus, avec l'un des premiers à avoir fait de la perception l'abscisse ordinatrice de sa théorie, que nous allons davantage réussir à nous munir d'une technique ou d'un outil méthodologique permettant d'expérimenter ce que peuvent bien signifier, et surtout faire, *percevoir* et *penser*. Le fait est que les postulats de Berkeley ayant, encore de nos jours, tant d'influences, que l'on ne saurait éviter d'en toucher un mot.

La doctrine que ménage l'évêque irlandais culmine avec l'idée selon laquelle les choses sont toutes entières dépourvues de caractère transformationnel, autrement dit qu'en elles, dans leur intériorité d'étant, rien ne passe. Les perceptions sont des actualités se saisissant d'autres actualités, comme on se ferait une idée d'autres idées. La réalité se condense dans ce qu'elle nous donne à vivre : dénuée de dimension pré-individuelle ou potentielle, rien en son for ne l'incite à être, tout ce dont nous faisons l'expérience est là, à titre de possibilité exposée, s'exposant de fait. Les choses ne sont réelles qu'à condition qu'une conscience perceptive (humaine ou divine) les saisisse à toute force. C'est-à-dire que le monde n'a d'existence et de réalité pour autant qu'il s'actualise dans le champ de la perception (mienne ou celle d'autrui). D'où que tout au long de ses *Principes de la connaissance humaine*, Berkeley réfute avec force l'opinion selon laquelle les idées ont une existence en dehors de l'esprit qui les appréhende pour une première ou une énième fois. Celui-ci envisage en effet les choses autrement : l'esprit perceptif est ce qui donne une existence pleine, réelle, à la matière autrement inerte, sans vie ; le cas échéant, c'est elle qui se *passionne* pour l'esprit, et non l'inverse. Voici comment Berkeley, pressé de rejeter l'autonomie des réalités non-humaines (non moins de celles sans révérence envers Dieu), nous introduit à sa théorie de la connaissance : « This perceiving, active being is what I call *mind, spirit, soul, or my self*. By which words I do not denote any one of my ideas, but a thing entirely distinct from them, wherein they exist, or, which is the same thing, whereby they are perceived; for the existence of an idea consists in being perceived » (Berkeley 1988 : 53).

Esse est percipi : chez Berkeley l'ontologie est un relativisme^{vu}. *Je* est certain, dans la connaissance, de l'existence d'une réalité externe (disons d'une montagne, d'un fleuve, d'une personne) pour autant que *je* la perçoit ou l'ait déjà perçu et vécu. L'idéalisme de Berkeley est

toujours un subjectivisme dans la mesure où les choses, en qualité d'idées ou de simples formes *a posteriori*, n'ont d'existence que *relativement* aux perceptions vécues : ce sont des représentations. Berkeley fait tout un cas de l'être perçu, seul garant de la possibilité d'être ; de nos perceptions (sues-convaincues) les choses sont ainsi comme *émanées* : l'existence en soi ne tient pas une seule seconde ! Écoutons encore ce que nous dit l'évêque à cet égard : « That the things I see with my eyes and touch with my hands do exist, really exist, I make not the least question. The only thing whose existence we deny, is that which philosophers call matter or corporeal substance » (65).

Ce n'est pas seulement que la matière est inerte en soi, Berkeley nous dit qu'elle n'a tout bonnement aucune existence. C'est une « contradiction », d'après le mot que choisit l'évêque, que postuler son existence. C'est que le philosophe s'acharne à faire de l'existence-en-soi un substantialisme dont il rejette, à coups de principes, la possibilité même ; autrement dit, le monde n'a d'existence réelle que *possédé*. Si ce n'est dans *mon* esprit perceptif, il faut que les choses soient à tout prix saisies dans l'esprit d'autrui ; c'est à cette seule condition que leur existence est permise. L'antimatérialisme de Berkeley entend dévaluer de tout son mordant peut se résumer d'une formule : l'antériorité d'une réalité processuelle et impersonnelle sur l'expérience subjective. La matière ne pense ni ne sent comme le fait l'esprit, elle est littéralement incapable de percevoir et d'exister d'elle-même. Oui, tout l'idéalisme est défavorable à l'indétermination des choses, à ce que dans leur présent à elles il soit une marge d'indécidabilité. L'épistémologie, ainsi admise par Berkeley, traite du matérialisme—comme d'un substantialisme qu'il accuse d'être un ramassis d'aberrations, de contresens, de fictions (ne supportant point l'examen transcendant de la perception)—avec une franche désinvolture. Est perçue comme une hérésie l'opinion selon laquelle la matière s'appartient et se perçoit en soi : il n'y a pas de substance ailleurs que dans l'esprit qui perçoit, qui active les idées qu'il perçoit. Autre hérésie, toutefois camouflée sous sa théorie (très humaine) de la connaissance, l'*Éthique* (en qualité d'Affect) d'après Spinoza. C'est que tout l'antimatérialisme de Berkeley est au service d'un plus grand dessein, d'un véritable hommage à l'« Auteur de la Nature », tel qu'il s'agit d'en ressentir la *présence* et l'*évidence*, comme en fait état l'extrait suivant :

The existence of matter, or bodies unperceived, has not only been the main support of atheists and fatalists, but on the same principle does idolatry likewise in all its various forms depend. Did men but consider the sun, moon, and stars, and every other object of the senses, are only so many sensations in their minds, which have no other existence but barely being perceived, doubtless they would

never fall down, and worship their own *ideas*; but rather address their homage to that Eternal Invisible Mind which produces and sustains all things. (88)

Est-il encore besoin de souligner le scepticisme dont une telle philosophie est si prégnante ? Mais c'est en même temps toute la piété dont transpirent les thèses de l'évêque qui nous laisse songeurs. Le mobile théorique de Berkeley peut se résumer comme suit : du rapport entre le *percipere* et le *percipi*, entre un sujet connaissant et un objet connu, tirer ce qu'il s'agit d'appeler *connaître*.

Or, que la perception soit de prime abord au service d'une théorie de la connaissance est précisément ce que Henri Bergson n'eut de cesse de décrier. Il faut d'abord partir de ce que les images, c'est-à-dire les perceptions, agissent et réagissent les unes par rapport aux autres. Percevoir, nous dit Bergson, c'est déterminer la possibilité d'action d'une image par rapport à une autre image. Le rapport d'images dans *Matière et Mémoire* a tout non seulement du rapport de formes mais également, et peut-être même surtout, de forces. « D'où, provisoirement, ces deux définitions : *J'appelle matière l'ensemble des images*, et perception de la matière *ces mêmes images rapportées à l'action possible d'une certaine image déterminée, mon corps* » (Bergson 1939 : 17). La thèse de Bergson ne nie aucunement la coextensivité de la matière et de la perception. La force de *Matière et mémoire* est d'affirmer la compénétration immédiate de la perception, de la mémoire et de la conscience^{vi} dans des opérations au bénéfice d'une détermination présente. La question est de savoir comment cette co-participation à la fois l'action et l'effet qui en résulte. Quelles sont celles que nous *revivons*, conformément à la survivance du passé et des images, à l'en-soi de leur existence, en vue d'agir efficacement sur la situation présente ?

Notre représentation de la matière est la mesure de notre action possible sur les corps ; elle résulte de l'élimination de ce qui n'intéresse pas nos besoins et plus généralement nos corps. (...) La conscience—dans le cas de la perception extérieure—consiste précisément dans ce choix. Mais il y a, dans cette pauvreté nécessaire de notre perception consciente, quelque chose de positif et qui annonce déjà l'esprit : c'est, au sens étymologique du mot, le discernement. (22)

La représentation est une « mesure », une organisation ; c'est une quantification de la matière et de ses images-corps saisies sous le mode de la conscience perceptive. Cette représentation est *nôtre*—de ce que nous nous saisissons nous-mêmes comme sujets conscients. Se représenter la matière c'est procéder au retranchement de ce qui à ses yeux apparaît comme inutile, ce dont la nécessité paraît étrangère à son intérêt actuel. Nous agissons de même avec

notre *perception conventionnelle du temps*^{vis} : nous le spatialisons à des fins pratiques, nous l'étendons devant nous, à l'image d'une surface à même de supporter nos mouvements volontaires ; nous l'instrumentalisons, l'imaginons de telle manière à n'en retenir que les événements dotés *pour nous* d'une pertinence actuelle. Le passé se gonfle néanmoins des images-matières auxquelles nous nions la moindre pertinence ou valeur d'usage.

En un mot, notre présent tombe dans le passé quand nous cessons de lui attribuer un intérêt actuel. Il en est du présent des individus comme de celui des nations : un événement appartient au passé, et il entre dans l'histoire, quand il n'intéresse plus directement la politique du jour et peut être négligé sans que les affaires s'en ressentent. Tant que son action se fait sentir, il adhère à la vie de la nation et lui demeure présent. (Bergson 2011 : 31)

Le présent de la perception, nous dit Bergson, est « quelque chose d'assez flottant », pour ne pas dire *fuyant*. Impossible de le définir de manière exacte tant à la fois son contenu et son étendue dépendent de ce que la conscience perceptive des individus discrimine ce qui leur est utile. C'est un mécanisme, une habitude que nous avons de faire entrer dans l'histoire des événements qui n'exercent selon nous plus aucune *influence* dans le présent, reléguant sur le plan de l'inutile ces images, ces matières qui ne font plus appel à notre action. Il en va néanmoins de la coexistence du passé (l'inutile) et du présent (l'utile) comme de la contemporanéité du virtuel et de l'actuel : notre perception du temps est aussi *implicative* de ce qui ne l'intéresse pas, de cet empiètement ou co-composition de diverses *modalités de passage*. Il est donc une stricte nécessité que passé, présent et futur entretiennent une relation d'empiètement ou de composition mutuelle, sans quoi il ne saurait être question de *passage*, le temps lui-même ne saurait valoir comme *passant* aussi bien que *durant*. Si le temps s'explique ou demeure toujours ouvert à une explication ce n'est qu'en renvoyant à l'ontogénèse réelle et même *formative* de la réalité qu'il dramatise lui-même, à l'opération de co-composition constitutive de notre temps vécu. N'admettant que la processualité du présent, voici ce que tient à préciser Bergson, en deux temps : « Vous définissez arbitrairement le présent *ce qui est*, alors que le présent est simplement *ce qui se fait*. (...) *Nous ne percevons, pratiquement, que le passé*, le présent pur étant l'insaisissable progrès du passé rongé l'avenir » (Bergson 1939 : 166-167).

Intéressons-nous à cet « insaisissable ». Que le présent soit simultanément futur et passé, de sorte qu'entre les deux il n'y ait que l'ombre d'un présent, Bergson l'aura sans cesse martelé. « Il suffit de s'être convaincu une fois pour toute que la réalité est changement, que le

changement est indivisible, et que, dans un changement indivisible, le passé fait corps avec le présent » (Bergson 1938 : 173). Il n'est pas sans importance de noter que la relation (l'opération conjonctive de l'« avec »), à travers le caractère indivisible du changement, est un mouvement travaillant de fond en comble l'ontogénèse du bergsonisme. Certes, on peut continuer à invoquer une succession, sinon une juxtaposition d'états, partie prenante de la processualité de la vie par où elle s'informe, le *bougement* du passé et du futur *avec* le présent est une réalité des plus inconditionnelles qui soient. Et comment en serait-il autrement ? Car c'est en vertu de la *contemporanéité immédiate* des multiples modalités de temps que la durabilité du présent dépasse le simple cadre de l'hypothèse ou du plausible.

Et l'on « mesure » d'autant mieux à la fois l'importance et les conséquences de la thèse que formule Bergson : le mouvement, pris en lui-même, « n'implique pas un mobile », que « le changement n'a pas besoin d'un support » (1938 : 163). Le mouvement *est* la mobilité même ; aussi bien son existence que son efficace ne sont relatives à quelque chose d'autre en-dessous. La « durée réelle » *ne peut attendre* la volition d'un sujet conscientiel perceptif. Le changement, ajoute Bergson, est la profondeur de toute chose, de tout être et de tout mot. Nulle contradiction à ce que le changement se suffise à lui-même, indépendamment d'une perception volontaire et utilitaire. La perception du changement inclut le *faire-corps* ou *faire-œuvre* du présent *avec* le passé, et du présent *avec* le futur ; de prendre en charge leur inséparabilité ou solidarité réelle. Il est assez incontestable que la notion de « durée » chez Bergson aide à penser la convivialité, si ce n'est l'assemblée des différences immanentes au temps plus-que-conscientiel. Quoiqu'inutile, quoiqu'inconscient, le passé ne cesse pour autant d'exercer une influence constitutive *dans* le présent qu'il n'est plus. Avec Bergson, passé et futur sont contemporains du présent, dans une indivisibilité de temps ou de *durée réelle* « précédant » sa décomposition en une série d'« avant » et d'« après ». Dans *Matière et Mémoire*, Bergson écrit : « Je reconnais d'ailleurs que c'est dans le temps spatialisé que nous nous plaçons d'ordinaire. Nous n'avons aucun intérêt à écouter le bourdonnement ininterrompu de la vie profonde. Et pourtant la durée réelle est là » (1939 : 29).

L'objet est, en quelque sorte, à *la mesure* de celui ou celle qui se le représente. Dans la conscience perceptive, l'on ne se représente rien de plus que l'utilité ou l'inutilité des images que l'on saisit pêle-mêle. La représentation est donc ce calcul du plus ou moins utile. « Les objets qui entourent mon corps réfléchissent l'action possible de mon corps sur eux » (1939 : 15-16). Par exemple, je puis dire qu'il m'est utile en cet instant de mettre en plein focus aussi bien l'écran que le clavier, les mains, mais aussi le livre actuellement présents dans mon champ

de perception en vue d'aboutir à cette *fin* que je me suis donné, celle de comprendre avec vous, je l'espère, en quoi la perception est un problème d'une importance cruciale pour mener à bien une décolonisation de la terre.

Or, je puis aussi « mesurer » que ma représentation des choses sur lesquelles se focalise ma conscience perceptive peut ne pas être identique à celle, disons, de toutes les composantes vibrantes et vivantes de mon environnement. *La perception n'est pas simplement emmaillotée dans ma subjectivité, elle est aussi et peut-être même surtout dans le monde passant et se faisant. Elle est partie prenante d'une écologie des perceptions.* Parlant de mon environnement, je commets l'erreur de sous-entendre que cet environnement—où papier, écran, chaise, table, etc., s'enchevêtrent—m'appartient ; que je suis seul à l'organiser du point de vue de ma perception, c'est-à-dire qu'il est *mien*. Seulement, on voit bien que ce à quoi je prétends est une réduction (économique, représentationnelle), déjà parce que d'autres échelles de perception, humaines et non-humaines, sont coextensives de la mienne (notamment ces molécules d'eau présentes aussi bien dans l'air que je respire que celles au-delà de mon corps phénoménique) ; que l'environnement *auquel* j'appartiens est lui-même intoxiqué par la présence de signes existentiels traversant l'humain : si bien que le fait humain est immédiatement *défait* par ce qui l'infecte et qui l'affecte.

Soit l'exemple suivant : dans la pièce où je me trouve actuellement, écrivant ce qui doit servir de travail préparatoire à une philosophie de l'expérience, je pense et perçois la présence, ô combien minuscule, d'une créature sur quelques fils de soie. En l'observant plus longuement, l'arachnide dont je suis en présence m'invite à reconsidérer les termes de co-habitation de cet *en-commun* que nous partageons. Aussi, je peux dire avoir pris conscience de sa présence^{xxx} soit par le mouvement, aussi léger, aussi gracieux qu'il soit, qu'elle vient à peine d'opérer ; soit par la forme à laquelle je me suis habitué, et qui, à force, à tendance à me répugner. Il n'empêche que, réalisant du coin de l'œil la présence d'un tel individu à mes côtés, je ne peux qu'être perturbé, prenant nouvellement conscience du fait d'être perçu. Le fait est que la présence d'une telle créature dans ce que je disais être *mon* environnement constitue un *choc*, aussi petit soit-il, à ma pensée. Voici que cette araignée occupe autant l'environnement que je disais *mien* que mon champ de perception, et ceci d'autant qu'à force de la percevoir et de la penser, je ne puis m'élever au-dessus du fait que j'en suis préoccupé. Je ne puis dorénavant me défaire de ce regard, de cette toile par ici tendue, du fait que j'apparais dans la perception de ce nouveau venu. Voilà simplement de quoi perturber la façon, jusqu'ici plutôt paisible, dont je percevais ma simple présence, et désormais la penser en *coïncidence* ou en *occurrence* du non-humain.

Mais comment donc ce dernier se représente-t-il l'environnement dans lequel j'apparais *parmi d'autres* ? À quoi se limite la perception de l'araignée que j'ai dans le dos ? Perçoit-elle l'environnement de la même manière que je le fais, *s'épaississant* des mêmes objets ? À l'évidence non, puisqu'une certaine image de mon corps, une certaine sensation de ma présence (vibrante), s'ajoute à sa perception, contrairement à la mienne. Je ne puis me sentir et me penser de la même manière qu'elle en a la possibilité. On devinera sans peine que l'araignée fasse des surfaces qui composent cet environnement commun un *usage* différent du mien. Il est fort possible que ce qui fait image du point de vue de l'araignée soit totalement muet et inconséquent de mon propre point de vue. Pour elle, ni la chaise, ni le livre, ni l'écran de mon ordinateur ne représentent le même intérêt. D'ailleurs, quel intérêt ? Car, comment se pourrait-il que ce qui prend une signification pour moi, de là à passer au premier plan de ma perception-action, est aussi ce qui représente une signification pour elle ? D'où vient qu'un espace organisé par l'homme d'après ses besoins soit porteur du même sens d'un point de vue non-humain ? « Ce que vous avez donc à expliquer, ce n'est pas comment la perception naît, mais comment elle se limite, puisqu'elle serait, en droit, l'image du tout, et qu'elle se réduit, en fait, à ce qui vous intéresse » (Bergson 1939 : 38).

Là où j'ai tendance à exclure d'emblée une surface (trop) verticale, car n'ayant pour moi qu'un degré utilitaire faible, l'araignée, quant à elle, y perçoit une surface de locomotion comme n'importe quelle autre, quel que soit l'axe, la courbe ou bien l'angle qui s'y applique. Les multiples coins de mon appartement ont, *d'elle à moi*, de *percipere* à *percipere*, une variante d'usage, selon qu'il s'agit pour elle d'un lieu où tisser son habitat, pour moi d'un endroit où je puis me cacher, mais aussi immobiliser un objet, (ainsi je plie la matière pour me faire un habitat, m'abriter des intempéries et de vues trop indiscretes), pour la poussière d'un angle où s'amonceler. Un angle ainsi formé est susceptible d'être porteur de multiples significations, suivant l'actualisation dont procède chaque type existentiel. Il n'en demeure pas moins qu'*en soi*, le pli du mur est potentiellement *plus* que sa perception-action. Je me doute bien qu'en l'actualisant de manière à y étendre sa toile, l'araignée dont je suis en présence lui reconnaît une certaine capacité à pouvoir la supporter : ce coin de mur existe pour elle non seulement en tant qu'image-perception, mais également comme image-action—sa toile *ayant la possibilité* d'y subsister. *L'animal a ainsi confiance en la supportabilité de ce qu'il perçoit*³⁶. N'est-il pas aussi vrai que mon corps—même s'il s'agit, à vrai dire, d'une idée qui m'enchanté peu—peut à tout moment lui servir de lieu d'atterrissage, de « tonalité de parcours » (von Uexküll 2010 : 113) ; apparaissant du moins comme une surface dont il a la conviction qu'elle

lui fournira l'occasion de durer, autrement dit de continuer ?

En suivant les arguments de l'éthologue Jakob von Uexküll, on établira que les signes perceptifs d'un objet peuvent dans les faits ne représenter la moindre utilité s'ils ne sont augmentés d'une « tonalité actantielle » ou performative. Dans le cas de certaines surfaces, le lien entre l'image-perception et l'image-action est loin d'être évident. Le mur seul, en raison notamment de son axe vertical et de ses propriétés physiques (trop dur, mais aussi trop lisse), offre peu d'*affordance*³³ à mon corps, si ce n'est celle de m'adosser—et je puis en cela dire qu'il s'agit effectivement d'un plan de support. De toute évidence, la verticalité du mur ne découragera point notre araignée, équipée de ce qu'il lui faut pour se mouvoir. On en dira tout autant de l'orchidée située à quelques pas de mon plan de travail : après avoir expérimenté à la fois sa complexité et sa fragilité matérielle, je puis déduire, à l'inverse d'une toute petite tarentule, que les qualités intensives de ma propre personne physique sont en quelque sorte démesurées relativement à ce qu'elle peut supporter³⁴. C'est à la fois une question d'interprétation et un problème d'usage. Tous les objets présents dans le champ perceptuel de l'invertébré n'ont de valeur équivalente : c'est que l'araignée est *autrement* friande de plis. Toute l'expérience de l'environnement s'organise en rayons à partir de son image-corps, en référence à sa manière d'exister. La coloration, la tonalité que prend l'environnement que cette araignée et moi avons en commun s'effectue à partir de ce qui, entre elle et moi, a valeur d'obstacle ou de surface de propulsion. De là, que l'espace-bureau que j'organise malgré tout à hauteur d'homme comporte *plus et moins* d'obstacles pour celles et ceux qui y cohabitent. Plus et moins : *l'échelle est l'ennemie d'une esthétique conjonctive de la terre*.

« Nous pourrions dire qu'un animal est capable de distinguer autant d'objets dans son milieu qu'il peut y effectuer de performances. L'animal possède-t-il peu d'images-actions pour peu de performances, son milieu est alors composé d'autant moins d'objets » (von Uexküll 2010 : 111). C'est à partir des aspects (faces performatives) de ce qui fait image-objet que se dégagent, y compris par voie d'entrecroisement, le milieu animal et le milieu humain. Une fenêtre est pour moi l'occasion d'avoir une perspective sur la rue fraîchement enneigée ; l'occasion de profiter du chatoiement des rayons du soleil couchant ; pour l'arachnide, l'occasion d'y étaler sa soie, d'y faire à la fois piège et réseau. On peut ainsi extraire autant de « pour » qu'il y a de signes existentiels présents dans l'environnement que l'on vient à peine de décrire. Reste que le bureau où je travaille n'est ni le bureau de l'araignée, ni le bureau de l'orchidée florissant sur la commode devant moi, ni le bureau des fourmilles s'agglomérant autour de la mie de pain échue lors de mon petit déjeuner. Chaque être existentiel active et

expérimente l'environnement à sa façon, conformément aux organes perceptifs dont il est une inflexion. Chaque être existentiel pense et perçoit le bureau *autrement*, chacun s'explique l'immanence de l'environnement d'une manière qui lui est singulière, tandis que ce dernier préserve ou implique, *inséparablement*, toutes ses différences : *la terre qui déterritorialise l'espace-bureau n'est pas relative au type de perception qui la pense d'après les nécessités ou les appétitions qui l'animent*. Chaque être existentiel a tendance à faire signifier le monde à sa façon en vue d'y agir et de penser *avec*.

Autant dire que l'espace-bureau n'en est pas un, et ce du fait que chaque inflexion ou style existentiel ne le pratique pour les mêmes *raisons*. Un bureau est toujours une foule des *Umwelten* (perceptions) qui l'animent : il peut représenter autant de choses, d'activités, autant de façons de se mouvoir qu'il y est de façons de le percevoir. « Perception, even before its thinking-out, is a limited selection, an actualization of potential plug-ins. There is more in the thing than in the perception of it » (Massumi 2002 : 92). Il y a plus dans la chose que dans la perception que nous en avons.

La charge excessive de l'environnement—surplus—est d'un ordre relationnel immanent. Son existence n'est pas sous le mode d'une forme possible, c'est-à-dire constituée, mais d'une force formative. Ce qui est en latence dans l'environnement-bureau, tel qu'il existe en soi, c'est en effet sa *capacité* à être pratiqué et interprété, autrement dit sa *force de perception*. C'est un *prêt-à-devenir* tel ou tel milieu, tel ou tel point de vue, tel ou tel monde. La force de perception du bureau n'est pas relative à mon *ego* transcendantal, elle n'est relative, en droit, à aucune des perceptions-actions qui se la représentent selon ses propres nécessités. Quelle que soit la perspective adoptée, l'existence de l'espace (devenant pour moi un milieu d'écriture, de travail, *ce* bureau) n'est pas corrélative au multiperspectivisme qui le traverse. À vrai dire, l'environnement duquel j'extrait ce qui pour moi à valeur de bureau n'a pas, *de son propre point (voire manque) de vue*, de surface plus utile qu'une autre—c'est donc à tort que je réduis l'environnement à ce qu'il représente *pour moi*. On dira d'ailleurs en ce sens qu'il s'agit d'un *événement*, saisissant d'un coup les possibilités d'action que se représentent les uns et les autres. Et c'est dire que l'événement ne se réalise ni *pour* moi, ni *pour* qui que ce soit (à la manière d'une phénoménologie), mais bel et bien pour personne^{xxx}. À la hauteur de l'événement, les présuppositions objectives et subjectives s'étiolent, les attributs personnologiques n'ont de valeur que modique, voire nulle. L'environnement-événement se pense et se perçoit de *et* pour lui-même. C'est une intégrale.

Qu'est-ce que ça fait d'être une araignée ? Qu'est-ce que ça fait d'être une orchidée ?

Mais on pourra aussi bien se demander, suivant une telle logique, ce que ça signifie d'être neurodivers, ce que ça signifie d'être artiste, d'autant qu'on a toutes les raisons de croire que ces derniers ont une manière plus que conscientielle et humaine d'habiter et de croire en leur monde^{xiii}. Naturellement, nous n'allons nullement nous mettre à penser ou à percevoir *comme* ces subjectivités d'espèce, *comme* ces points de vue qui nous sont plus ou moins familiers, rejetés, à tort, dans la sphère de l'irrationnel. On peut indifféremment croire que les milieux non-humains sont pensables à partir des milieux humains ou que ces derniers ne peuvent que penser et se limiter aux leurs. Mais ce qui importe, autant d'un point de vue spéculatif que pragmatique, théorique que pratique, ce n'est pas tant de nous représenter ces perspectives à la fois étranges et étrangères, de nous en approcher le plus près possible afin de mieux les manipuler et de les contrôler, que de penser et de sentir *avec*. S'il faut donc spéculer à quelque niveau qui soit, c'est à hauteur des *relations*—toujours et encore—à penser-faire. La question est autant éthologique qu'écologique. Par là on est amenés, non pas à élucider les relations qu'entretiennent des milieux, des mondes, des *Umwelten* de styles existentiels par ailleurs variés—si par élucidation on entend forcer le trait d'une coupure anthropologique, au mépris de *devenirs* et d'*à-venirs-autres*—mais à les transversaliser davantage^{xiv}. D'où que nous répudions à faire de la perception un simple corrélat de l'ordre du vécu. Si nous entreprenons l'écriture de cette thèse en faisant remarquer que la perception reste avant tout un événement se constituant *dans* l'expérience, c'est, entre autres, parce qu'elle n'est, se faisant, la propriété de quelque sujet en particulier. À titre d'événement, la perception ne peut être attribuée à une forme de vie plutôt qu'une autre.

Ce que nous nous proposons de faire, au mobile d'une appréhension ontogénétique de la réalité, c'est de partir de l'enchevêtrement des différences, et de suivre le processus d'émergence d'un événement. Ainsi la question, sans cesse martelée : comment la perception se fait ? Mais aussi : comment se saisit-elle à son tour de ce qui se fait ? Comment à la fois pense-t-elle et perçoit-t-elle le mouvant ? La question du *comment* de la perception, du *comment* de la pensée est tout aussi technique que critique. C'est la question de ce qui *contraint* telle ou telle faculté à aller à la limite de son propre exercice, de ce qui force à penser-percevoir plus que par et dans l'habitude, de penser-percevoir—dans le sentir—plus que ce à quoi nous nous limitons par paresse ou sous décret de la raison. On ne supposera pas toutefois qu'une telle contrainte fait obstacle à l'exercice de nos facultés pour autant qu'elle ne nous empêche pas forcément d'agir : *nous ne devrions en aucun cas nous sentir moins capable de croire et d'agir en ce monde*. Ce que la perception peut, ce n'est pas à la volonté, à la conscience

intentionnelle de le décider. « La perception ne nous donne aucune vérité profonde, ni la mémoire volontaire, ni la pensée volontaire : rien que des vérités possibles » (Deleuze 1964 : 121).

Ce n'est pas peu dire que l'impossible—cette réalité non encore actualisée, n'existant qu'en régime de potentialité—est insaisissable sous l'orchestration d'une perception *voulue*. L'acte de penser-percevoir est en quelque sorte déclenché ou occasionné par des forces qui le poussent à se faire symptôme parmi les symptômes. Il n'y a, à proprement parler, de véritable acte de penser, c'est-à-dire de pensée-en-acte qu'en régime non-prémédité, indépendamment de l'exercice de ces puissances qui la forcent à penser. La philosophie, affirmait ainsi Whitehead, commence dans l'étonnement (*wonder*)^{xxx}. À cela, il n'y a à redire, d'autant que les bouleversements, les ébranlements dont fait état l'acte de penser portent à croire en l'influence d'un monde profondément anathème aux sages et pacifiques prétentions de la pensée. Ne peut-on, par-delà le possible, par-delà nos bonnes volontés à penser, rencontrer, si ce n'est faire émerger des vérités, des variétés, des concepts, des modes de penser qui ne soient pas tout à fait à la mesure du possible, qui soient même en excès de toute certitude absolutiste ? Buissonnière, para-disciplinaire : la pensée ? N'est-ce pas en cela qu'une philosophie est véritablement créatrice ? Il n'y aurait de philosophie que dans l'étonnement perpétuel, dans le choc, par vice ou par malice. Il n'y aurait de pensée que contrariée, chiffonnée, troublée ou mal-aimée. À *force* de fabulations, à *force* de trahisons, à *force* de nouvelles rencontres.

Penser autrement l'image de la perception

À la philosophie, ainsi ôtée de sa propre torpeur, l'art des images cinématographiques posent la question du *comment* de la perception, et du *comment* de la pensée. À la pensée ainsi arrachée à son propre engourdissement, l'art des images mouvantes posent le problème de l'événement, de ce qui fait événement. « La philosophie, avec toute sa méthode et sa bonne volonté, n'est rien face aux pressions secrètes de l'œuvre d'art. Toujours la création, comme la genèse de l'acte de penser, part des signes » (Deleuze 1964 : 119). Décidément, on ne pense jamais que par mauvaise fréquentation. Passion ou pathos de la pensée. « La philosophie, avec toute sa méthode et sa bonne volonté, n'est rien face aux pressions secrètes de l'œuvre d'art. Toujours la création, comme la genèse de l'acte de penser, part des signes » (Deleuze 1964 : 119). Et comment la perception n'entrerait-elle pas elle-même en composition avec des compositions proprement esthétiques ? Et comment ne serait-elle pas elle-même un art créé à

partir des devenirs et des forces infra-esthétiques qui n'ont de cesse de l'importuner ; une proposition follement imaginée du fond d'« une puissante vie non-organique » (Deleuze & Guattari 1991 : 172) ? « Composition, composition, c'est la seule définition de l'art. La composition est esthétique, et ce qui n'est pas composé n'est pas œuvre d'art » (181).

Autant de capacités d'agir que de perceptions se faisant dans l'expérience. L'événement de la perception est bel et bien conventionnel en ce qu'il nous engage et nous oblige à un usage pratique. Il ne s'agit pas de dire que toute perception est déterminante, mais que nulle perception ne se réalise en dehors des soubresauts de l'expérience. La naturalité de la perception est une thèse à laquelle nous ne pouvons souscrire, ni même attribuer de sens, et ceci d'autant que tout comme les habitudes que nous contractons, tout comme nos constructions et nos compositions esthétiques, elle n'est pas une donnée naturelle. On ne peut traiter du symptôme comme s'il s'agissait d'une donnée.

On peut dire que tout est conventionnel, de la formation des concepts à leur usage, et jusqu'aux perceptions mêmes. Percevoir est naturel, mais nos perceptions sont conventionnelles en tant qu'elles interprètent les chocs de l'expérience. Même avec les perceptions, on passe des accords en tant qu'on fait toujours plus que percevoir : on anticipe, on évalue, on interprète. Une convention est un signe qui nous engage dans une pratique susceptible de donner du sens, d'accroître notre pouvoir d'action, de développer les connexions suivant une tendance ou une finalité donnée, ainsi la perception. (Lapoujade 2007 : 118-119)

Plus tôt nous disions de la perception qu'elle est une affaire d'expérimentation. Nous en dirions autant de la pensée, à supposer qu'elle soit, elle aussi, portée à la limite de son usage volontaire-intentionnel. C'est même en dépit de toutes les volontés par ici exprimées qu'un certain quantum de symptômes, de nœuds font, bon gré mal gré, leur apparition. Les volontés, les visées intentionnelles du *Je* pensant-étant ont une valeur proche de zéro, tant et aussi longtemps que rien, contraire à leurs natures, ne les extirpe de leur quiétude et béatitude. À ce titre, toute perception est à la fois précaire et éphémère ; à la fois une saisie unique et un processus continu, devant elle-même passer à travers des états chaotiques, inorganiques. Doit-on pour autant faire de tout événement un chaos, quelque chose qui soit—nous soit—tout à fait hors de contrôle ? Non, justement. Car même un chaos a besoin de consistance, a besoin d'être composé ; tout comme l'acte de créer, de filmer, de construire, de rêver nécessite la catastrophe, la pure accélération par où il se dramatise. *Quelque part* : il faut toujours que *ça coupe* quelque part

(chapitre trois). L'acte de penser-percevoir se caractérise, en effet, par l'instauration d'un certain ordre rythmique, par une façon certaine de dresser un nouvel ordre perceptif. La perception procède par *coupures* en composant l'abîme qui la menace. C'est même à ce titre qu'elle peut être dite simultanément créatrice et connective. De perception, de pensée, il n'y en aurait qu'en régime d'ordre-chaos, chaotique ou diagrammatique. « Qu'il reste opératoire et contrôlé. Que les moyens violents ne se déchaînent pas, et que la catastrophe nécessaire ne submerge pas tout. Le diagramme est une possibilité de fait, il n'est pas le Fait lui-même » (Deleuze 2002 : 103). Que le diagramme « reste opératoire et contrôlé », cela ne veut rien dire de plus qu'en coupant à travers le milieu de *dé/formation* des formes présumées, l'artiste commet un acte de consistance et de résistance (l'acte insurrectionnel de faire-œuvre) par lequel il se donne un nouvel événement, une nouvelle perception, une nouvelle immanence, garants d'une continuation, d'un éternel recommencement de son exister.

Percevoir à nouveaux frais, c'est comme *surgir*, de manière non-préméditée, libre et éhontée, au milieu de son art, de son champ, de son propre environnement ; c'est troubler l'ordre de la bien-pensance, tourbillonner parmi autant de natures humaines que de natures naturantes ; c'est manœuvrer, dés-œuvrer, contrarier nos chères inclinations et plans d'exécution ; c'est comme si, tout d'un coup, l'on changeait d'échelle de perception pour se mettre à penser avec une araignée ; c'est comme si, le champ (ou l'œsophage) inondé, gorgé de représentations, de clichés, sursaturés d'images, l'on parvenait à une translation ou migration pluriscalaire ; c'est comme si l'on pouvait habiter, enfin, l'événement de son propre point ou *pli* de vue. À la suite de tout ceci, après tout ce balayage, après toutes ces gifles, ces volées, ces embardées, *ce qui reste c'est ce qui résiste*. Que les marques d'une lutte intense et sauvage, que les traces perceptibles d'un passage. « Le diagramme est bien un chaos, une catastrophe, mais aussi un germe d'ordre ou de rythme » (95).

Une perception, dégagée d'une bonne partie de ses présumés, c'est tout ce qui reste. Symptomatique, connective, vicinale, après avoir chamboulé le grand tiroir de nos habitudes. Commencer, penser : par effraction. Nous devons ainsi attaquer de front la question de savoir en quel sens nous pouvons avoir accès, dans la pensée, à la dimension virtuelle ou pré-contextuelle des images : un problème auquel il n'est pas certain que nous trouvions une solution satisfaisante, mais il n'empêche que de toute manière, *en pratique*, philosopher est une affaire d'expérimentation, de nouvelle distribution, et non d'explication ou de mode d'emploi. Comment penser-percevoir la force politico-esthétique de l'art cinématographique ? *Comment* se saisir de l'inactualité de ce qui est pourtant ?

Les conditions d'expérimentation de cette thèse seront telles qu'elles offriront l'occasion de sentir et de penser—en régime diagrammatique, pragmatique—les cinémas dont nous nous faisons les contemporains. Le montage que nous opérons tout au long de la présente discussion n'a pas vocation à suivre un enchaînement chronologique, ni à se faire le reflet d'un état de fait (cinématographique), à se fonder sur une logique du *est* (certitude d'essence), mais à actionner une ontogénèse du *et* (conjonctive, immanente et relationnelle), seul capable de nous arracher des mains d'un ensemble de faits pétrifiants. Il s'agit davantage d'une coupe anarchique qu'historique : plus que la périodicité du temps métrique, c'est la récurrence de certaines images-temps qui a déterminé, ou plutôt influencé à la fois la sélection des films et le mixage qui en résulte. Nous pensons à force d'y avoir été contraints, et non parce qu'avec ces artistes nous entretenons une sorte d'affinité naturelle, une supposée parenté conceptuelle. Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Lars von Trier, compositeurs d'images avec lesquels s'est noué notre pensée : *passée* par le milieu de leurs réalisations. D'où qu'ils soient, au temps de cette présente discussion, devenus ces sorciers auxquels nous avons choisi de nous allier. Pourquoi donc ne pas appliquer à nous-mêmes ce que Gilles Deleuze dit au sujet de ses propres matières à penser ? Ce qui fait la différence, dit-il...

c'est les intercesseurs. La création, c'est les intercesseurs. Sans eux il n'y a pas d'œuvre. Ça peut être des gens—pour un philosophe, des artistes ou des savants, pour un savant, des philosophes ou des artistes—mais aussi des choses, des plantes, des animaux même, comme dans Castaneda. Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ses intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs, même quand ça ne se voit pas. (Deleuze 2003 : 171)

C'est ainsi que nous opérons notre mouvement de pensée, en manière d'archipel, en conspirant ou coopérant avec une infinité d'autres. Ce à quoi nous œuvrons à travers cette thèse est moins une périodisation nette qu'une série d'intercesseurs, d'animateurs, de penseurs. C'est une expérimentation collective, une écriture à plusieurs, quand bien même « ça ne se voit pas ». Car nous ne pouvions être seuls en vue de dire ce que nous essayons d'énoncer, bon gré mal gré. *Nous* : voyez comment nous nous mettons à plusieurs pour écrire et penser dangereusement, inopportunément. *Nous* : le cinéma, la philosophie, la musique, l'éthologie, l'écologie, etc. *Nous* : un large ensemble des cinéastes-intercesseurs en compagnie desquels

nous pensons.

Étant donné le critère affectif d'après lequel nous composons, l'ordre des chapitres n'est donc pas relatif à un principe de raison. Autant reconnaître la véritable force qu'exercent les œuvres ici entr'ouvertes à l'analyse. Autant avouer que nous n'avons pas même réfléchi à leur stature, leur envergure, leur notoriété : que peut-on faire avec la notoriété sinon, tout au plus, la constater et la laisser aller ? Simplement, nous avons comme été choqués au contact de leurs images-corps, pressés de penser, d'écrire, de conceptualiser ce qui dans leurs réalisations est réellement *force de perception*, force d'attention (et même d'inattention), *force de formation*.

Si l'on pose la question du *pourquoi* Lars von Trier, *pourquoi* Claire Denis, *pourquoi* Apichatpong Weerasethakul, on en vient à ce *parce que* évacuant de l'expérience ce qu'elle contient de plus hésitant et a-signifiant : pas même une raison satisfaisante, pas même une explication très consistante, si ce n'est que dans notre vécu du temps, de l'indéterminé, ce sont ces cinéastes-là, ces images-là qui sont revenues et reviennent encore nous habiter, qui *survivent* au présent de notre perception ; on en vient donc à ce *là* qui n'est pas divisible, sécable, mesurable. Au reste, du fait même de leur *insistance*, ces cinématographies ont bel et bien valeur d'événements dans notre perception. C'est bien l'insistance qui a déterminé la construction d'une série d'intercesseurs plutôt qu'une autre.

Les images en lesquelles nous nous insinuons sont les symptômes d'autre chose qu'un état de faits, qu'un contexte, qu'un contenu émotionnel ; les corps-effets d'une force-autre, pré-objective, d'une dimension constitutive contemporaine de leurs textures, de leurs qualités sensibles et perceptibles. L'image, nous disons, est la résultante d'un jeu de forces et de signes qui la composent, la font autant qu'elles la défont ; d'une vie ouvrière qui en elle jamais ne repose. Elle est ce qui nomme le processus de constitution dont elle est issue. Ce qui nous affecte c'est autant sa nature corporelle, sa forme physique ou plastique, que ce qui circule à travers elle : *le mouvement trans-apparitionnel de l'affect*. C'est dire que nous *regardons* ces images moins comme des solides, des réalités sans tremblement, dès lors objectivées *devant et pour nous*, que comme des expériences transitionnelles, des maniérismes existentiels et relationnels à la faveur desquels de nouveaux modes de penser-faire ont ainsi l'occasion de jaillir. C'est dire que le regard, eu égard les conditions et les procédures que nous nous octroyons, n'a pas valeur de constatation ou d'explication, d'une mise au point de nature *réflexive* et *médiatique*, mais bien d'*implication*, et donc d'un *regarder* et d'un *penser par le milieu*^{xvi}, par ce qui domine l'entour de la perception claire et utilitaire.

Proposer une écriture contemporaine de l'expérience fluente des cinématographies que

composent les faiseurs d'image avec lesquels nous dansons, immanente à leurs existences, à leurs façons de couper et de connecter dans le temps. Voilà de quoi résumer l'opération critique que nous entendons mener. Chaque chapitre a pour tâche de tisser un vocable, de construire un voire plusieurs modes de propulsion qui soient à même de nous faire entrer dans les ambiances, les milieux de nos cinéastes-intercesseurs. Du reste, leur cinéma n'est pas exemple, pas même matière à réflexion devant faire l'objet d'une médiation, tout comme d'une nette séparation d'avec les pratiques philosophiques, scientifiques, sociales et économiques. L'art en est tout à fait capable de philosopher, d'exister, de *spiraler* dans une tonalité mineure, à condition qu'il navigue entre les rets d'une conception fixatrice et déterministe du mouvement. Ajoutons d'ailleurs que cette écriture n'activera en aucune façon ni le mouvement ni la pensée qui sont de toute manière implicites aux processus parmi lesquels nous faisons ingression. Nous ne nous en allons donner de sens à quoi que ce soit, appareillés d'un bon nombre d'idées et de formules prêtes à l'usage. Filmer, capter, peser le Tout par la pensée : dans le fond, l'entrée dans un champ de forces relève incessamment d'un problème de prise^{xxxxi}. Les films avec lesquels ici nous pensons ne sont pas de simples enregistrements du mouvement, que du contraire. Ils nous invitent à le faire, à le pratiquer non pas des yeux mais de tout ce que nous faisons germer et transiter ; *avec eux*, nous disons, façonner des styles existentiels non encore actualisés.

Trop souvent, l'analyse de l'image cinématographique est grevée par la posture explicative, réflexive dont nous avons déjà parlé. Cette écriture-là manque finalement de tout ce qui peut lui permettre de faire le mouvement et lui valoir accès à des maniérismes existentiels jusqu'ici hors de tout soupçon : de radicalité, d'expérimentation, de topologie, de schize, quitte à faire du sur-place et à cogiter sur des universels généralisants, des valeurs et des droits qu'on eut dit *éternisants*. Le sens de notre écriture, immanente aux processus artistiques en lesquels nous faisons ingression, est par maintes fois celui d'une vie : relationnelle, virtuelle, trans-apparitionnelle. S'il existait un mode d'emploi concernant l'écriture de ce qui ne cesse de déborder l'expérience subjective, cela se saurait, et nous ne verrions point l'intérêt que cela aurait de penser devant l'impossible. C'est très simple, les philosophes doivent avoir une phobie de l'écriture stationnaire. Le principal enjeu de notre exercice—pensé sur le mode d'une analytique schizo telle qu'on peut la voir à l'œuvre chez Deleuze et Guattari—est de faire prise avec ces mouvements de pensée inhérents aux processus d'art, de découvrir et d'expérimenter ce qui en eux, à travers eux, est signe agissant, relation individuant, force de trans-apparition. Il sera d'œuvrer avec le sens proprement diagrammatique, cartographique des procès dont nous sommes ainsi les contemporains, aussi

bien les inventeurs que les fabulateurs.

Se faire le contemporain d'un cinéaste, conformément à l'esprit de cette thèse, a le sens d'un mouvement d'*inflexion* (avec-et), non pas d'une *réflexion* (sur-est), autrement dit d'une critique immanente aux œuvres, aux images qu'il ou elle avance comme autant de propositions et d'expériences, d'une *attention* sincère à leurs propres tendances, au style, aux pressions qui leurs sont immanentes. C'est l'acte de penser avec (de penser dans le dos ou dans l'ombre de) Weerasethakul, von Trier et Denis qui a orienté le maniement d'autres manières d'exister et de nous exprimer. Autant dire que les raisons pour lesquelles le mode réflexif de la pensée conscientielle et intentionnelle n'a su remporter nos suffrages sont aussi bien politiques qu'esthétiques. Que la composition est ce vers quoi la formation de notre série s'est en quelque sorte braqué, et ce en vue de percer à travers les présupposés du vrai (toujours subjectivistes)^{xviii}, de fausser les molarités dépositaires de la raison. Comme en musique, c'est à la série d'intercesseurs qu'obéit la future composition, la future création. Tel est l'éthique, la poétique, vers lesquelles nous tendons, mariant création artistique avec expérimentation collective. Tel est le plan de dramatisation d'un art, d'une pragmatique *faisant œuvre avec* le flux du réel. De la schizo-analyse, comme l'une des techniques contributives de l'instauration d'une *politique compositionniste*, Guattari ne reconnaît qu'un usage non seulement pratique, c'est-à-dire opératoire, non-discursif, mais également conjonctif : « La confection d'un rhizome schizo-analytique n'aura pas pour but la description d'un état de fait, le rééquilibrage de relations intersubjectives, ou l'exploration des mystères d'un inconscient tapi dans les recoins obscurs de la mémoire. Elle sera au contraire toute entière tournée vers une *expérimentation* en prise sur le réel » (Guattari 1979 : 192). Cette citation appelle une première remarque quant à l'attitude que nous adoptons. Une pragmatique de l'inconscient—schizo-analytique d'un présent se fissurant perpétuellement du dedans—n'est pas réflexive ; elle n'a, par ailleurs, pas la moindre intention de *se faire* en solitaire—raison pour laquelle plus que jamais, à la suite de Guattari, nous insistons sur le caractère écologique, transversaliste d'un *enrhizomement des pratiques*^{xix}. Et cela à avoir avec un deuxième, sinon un énième enjeu qu'il nous faut brièvement souligner, concernant le comportement latéral, non-hiérarchique d'une multiplicité rhizomatique dont la complexité, le travail d'emmêlement, ainsi que l'a par ailleurs souligné Eduardo Viveiros de Castro, est « plutôt baroque que romantique » (Viveiros de Castro 2009 : 81), plutôt d'alliance que de filiation. Réticulaire, acéphale, une *schizophilosophie*—tel est le corollaire paradoxal, oblique de l'aventure que nous entreprenons—est le signe qu'une transversalisation des êtres et des pratiques. Le paradoxe (de

ce qui a lieu) n'apparaît pas comme une contradiction, un déchirement, ni même comme une lutte interne, mais comme un devenir rythmique, incommensurable, une chaomose ou « chaoerrance » (Deleuze 1969 : 305). La conjonction (en complexité latérale) de praxis aussi diverses, singulières que le sont l'art, la science et la philosophie est donc au cœur des techniques actionnées tout au long de cette thèse. Quelque chose de cet ordre peut être entrevu ici, dans la manière qu'Isabelle Stengers justifie *in fine* sa prise avec Alfred N. Whitehead :

La pensée n'est plus alors l'exercice d'un droit mais se fait « art des conséquences », de conséquences qui sautent d'un domaine à l'autre, ou plutôt qui font zigzaguer des interstices là où semblait régner un droit homogène, et proliférer des raccords là où prévalait de « rien à voir ». C'est pourquoi il me fallait « penser avec Whitehead », c'est-à-dire accepter la capture et devenir rouage. (Stengers 2002 : 572)

Et en ce qui nous concerne, nous ne nous interdisons point de multiplier les conjonctions, les zones de rencontres, de faire prise avec les futurités situationnelles, les points d'inflexion afférents au présent, afin de composer une socialité à-venir, en devenir. C'est ce pour quoi, à titre d'alibi, il se fallait de foisonner, d'exister, d'*œuvrer à plusieurs* pour faire fi de la parole du maître, de tous les extorqueurs de désir, des donneurs de leçon, des contempteurs du décentrement, des colporteurs du ressentiment. Il se fallait de devenir fou, de multiplier les sens de notre aventure pour dynamiter le Temps Universel en flèche, à sens unique. Il se fallait d'être résolument inactuel, de faillir au devoir de ponctualité, de même qu'aux modalités sédentaires, en vue de saboter les formules de réconnaissance émanant de l'identité du présent. Il se fallait de *beaucoup* afin de mieux apprécier l'intempestivité et événementialité de la perception. Il se fallait de penser en régime de fou, interstitiel, inconscient, à la limite de l'impensable, à la limite de l'impossible, en vue d'entreprendre une critique ontogénétique, immanente de l'image comme processus^{xxx}. Le pluralisme existentiel que nous élaborons tout au long de ce travail de cette thèse a pour vocation d'arriver à une pratique inhabituelle des êtres et des choses. Ainsi, à quelles déterritorialisations perceptives, à quels devenirs, à quelles propositions machiniques von Trier, Denis et Weerasethakul ont-ils recours afin de dégager de nouveaux possibles, d'explorer des manières vertigineuses de penser, afin de féconder des sexualités, des natures inédites ? À quels emportements, à quelles cartographies ou expériences font-ils appel en vue d'abolir le temps universel généralisant ? Ce sont mille et mille choses qui travaillent l'image en permanence, mille et mille vitesses, mille et mille rythmes ou durées qui la font palpiter, trembler, par-delà ses propres volontés signifiantes, parlantes, ses

subjectivités d'homme. L'analyse (ou incisive) qui nous caractérise penche, d'une part, vers une dénonciation des évidences transcendantales, idéales, qui font passer la subjectivité humaine, molaire, pour plus apte et normale que des ensembles énonciatifs se soustrayant à l'absolutisme du Moi et, d'autre part, vers l'expérimentation, autrement dit le renouvellement de manières de sentir et de penser ce qui s'exonère des procédures identitaires ; ce qui vocifère aussi bien contre le bon moment, le bon ton que contre les bonnes formes subjectives : avec Nietzsche—se montrer intempestif^{xxxi}.

Devient intempestif celui ou celle qui assume cette attitude expérimentale, à qui l'absurde absolutité du présent répugne, et donc crée les conditions d'une exploration, d'une investigation de ce qui échappe à l'utilité du moment. Le devenir-contemporain n'est pas représentatif de quoi que ce soit, d'autant que ses propres volontés d'identification et de présentification sont battues en brèche par l'ordre relationnel, sans commencement ni début, chao-erratique, de l'éternel retour. C'est, comme l'a d'ailleurs suggéré Giorgio Agamben, dans « une certaine disconvenance, un certain déphasage » (2008 : 9) par rapport aux désignations les plus présentistes du présent qu'il ou elle est à même de sentir et de saisir l'intempestivité du temps en lequel il ou elle s'insinue, où il ou elle construit^{xxxii} ses propres machines philosophiques. Se faisant, l'expérimentation collective—l'écriture à plusieurs—du contemporain n'invite-t-elle pas à la production d'une pragmatique capable de percevoir dans le présent l'« immortalité objective » (Whitehead, 1978), sinon le « destin réversible » (Arakawa & Gins, 2006), qui lui est implicite^{xxxiii} ? Mais encore : quelles seraient les conditions de mise en circulation d'une telle machine participant d'un élargissement de l'expérience ? Le présent, ne comprendrait-il pas en soi la promesse d'un *à-venir-plus* ? Mais ne tardons pas à dire que la seule promesse qui vaille est celle qui est inhérente à chaque processus désirant (l'œuvre d'art, elle-même, comme processus désirant), au sens où ce dernier est mû par l'élément spéculatif qu'il postule. Et ne soyons pas non plus trop longs à affirmer notre inclination pour la confection d'un paradigme politico-esthétique en prise avec la *futurité* du présent, autrement dit sa virtualité, sa dimension pré-objective, et donc sa capacité à chahuter les formes d'art et de vie ici et là installées. En conséquence de quoi : « Il faut oser que le *concept du contemporain* ne vait que par la construction politico-spéculative (un monstre assurément !) qui en détermine la *dramatisation*, et le plan de *déphasage* avec l'air du temps qu'il trace à partir d'une zone de fracture introduite dans l'« homogénéité inerte du temps linéaire » (Alliez 2013 : x).

Renouer avec la singularité et la virtualité du présent—ce laboratoire ou terrain d'expérimentation—voilà qui, du côté topologique^{xxxiv} où nous nous trouvons, conformément au régime diagrammatico-pragmatique sous lequel nous opérons, résonne concrètement. C'est le temps, pris dans les rets d'une image se voulant à tout prix actuelle, médiatrice d'un état des choses et du monde *donnés* qui, dans les limites que sont celles de cette thèse, est porté en accusation. L'art d'exister—art rigoureux et contraint de penser—n'est pas à proprement parler à *temps*, ni *sur*, ni *hors* du temps. Si bien qu'il ne saurait être question, ne serait-ce qu'en partant d'un principe constructiviste mouvant, de *réfléchir sur* l'expérience transitionnelle : quand et comment sommes-nous entrés dans le mystère Apichatpong Weerasethakul, quand et comment nous sommes-nous mis à penser *au passage* des images-corps de Claire Denis : de mémoire, nous ne saurions y répondre de manière exacte, mais le fait est que cette thèse est *témoin* (de la même façon qu'on dirait qu'entre deux athlètes en plein effort il y a passation de témoin, et que celle-ci comprend la nécessité d'une rencontre) d'un acte de penser qui n'est commencé ni ne prend fin avec la bonne volonté de *ma pensée*. Cette thèse est par conséquent *l'effet*, *l'après-coup* de plusieurs *rencontres*, d'une *relation* impliquant, par défaut ou nécessité, la violence, l'activité, la force de ce qui donne *matières* et *manières* à penser. D'autant que l'art, vraiment, immédiatement, pense et force à penser ; que les images-corps sont aussi pensantes et agissantes que le sont nos créations, nos compositions proprement philosophiques^{xxxv}. « Celui qui pense la Relation pense par elle, tout comme celui qui s'en estime sauf. La Relation contamine, ensuave, comme principe ou comme poudre de fleur » (Glissant 1990 : 199).

On est saufs de rien. Pas même de la possibilité d'un échec à vouloir tout bonnement *penser-avec*, à nous faire les contemporains des images-corps, des symptômes, des apparitions esthétiques que nous fréquentons. On ne s'estimera donc pas indemnes de l'accident en vertu duquel, en cet instant, nous écrivons. Il n'en demeure pas moins que pour nous cela a des répercussions fortes de dire que nous ne voulons pas réfléchir sur, mais qu'écrire et émerger par la Relation c'est pour nous la seule affaire—au cœur de ce qui « ensuave ». Une pensée c'est toujours un nœud involontairement créé, le tressage de multiples fils de pensées, de mouvements, de tendances vers quelque chose d'autre que *ce* présent, si peu manœuvrable. L'expérimentation politique (en confection rhizomatique) du présent est ainsi commandée par la nécessité de construire des manières de faire prise et de faire-œuvre, de nouveaux modes de penser et de sentir *en déphasage* relativement au sens unique et à l'identité du présent : paradoxalement, à la limite.

Une trans-apparition des images

De quoi est capable la philosophie ? D'étonnement, pour commencer. Tant ses potentialités situationnelles (futurités virtuelles) sont intarissables. Tant elle est irréductible à ses vérités et à ses linéaments possibles. Tant en elle est plus que ses actualisations en série. Cette question s'oppose bien évidemment de front à une réduction normative ou d'essence. La pensée philosophique n'aura de cesse d'étonner et d'être étonnée qu'à la faveur des nœuds transdisciplinaires qu'elle aura réussi à créer, en taclant les représentations d'un monde objectivé, figé, totalisé et dont, à force, il est difficile d'y croire. Mais c'est, à proprement parler, l'à-venir de la philosophie qui est entièrement suspendu à la manière dont elle s'embrancher, sans tarder, sur l'à-vif et ses coupures-flux matérielles, à la manière dont elle prend appui sur d'autres plans composites, fait appel à des paysages loin de l'équilibre^{xxxv}, *fait nœud avec ce qui s'en différencie par la pratique*. Plan par plan, suivant l'usage et le fonctionnement diagrammatique de la schizophilosophie, c'est une nouvelle « image de la pensée »^{xxxvi}, constitutive de modes d'existence inédits, qui ne peut que s'imposer.

Apte à une infinité de couplages et de devenirs spéciaux, la philosophie le devient lorsqu'elle cesse ainsi d'être le siège d'une pensée explicative, en exception sur d'autres manières de faire prise avec le réel, lorsque cette ligne de « partage du sensible » (Rancière) n'a plus aucun sens à ses yeux, lorsque, atteignant à sa limite propre, elle entre dans un « rapport essentiel avec le Non qui la concerne^{xxxviii} » (Deleuze & Guattari 1991 : 205), faisant ainsi voler en éclats les barrières hygiéniques séparant son propre mode de production d'autres manières de faire-œuvre. Il s'en faut d'un enrhizomement radical des pédagogies et des manières de faire prise pour que la pratique d'une pensée proto-politique soit au moins défendable. Une telle pensée ne saurait agir en dehors du plan de composition, chaotique, qui est celui d'une politique non encore advenue, non encore figée, capturée dans l'ordre du sensible, l'envers des états politiques d'aujourd'hui : une politique à instaurer, à faire, à venir.

D'une part, le régime compositionniste de la pensée est une façon de procéder au tressage de ce qui fut ou continue d'être disjoint. Mais c'est aussi, par ailleurs, le lieu ou le terrain propice à une problématisation des actualités disséminées dans le temps, à une incision à même les êtres et les choses pour en extraire des maniérismes existentiels, des possibles entrevus de nulle part. Qu'une pensée œuvre à l'exclusion des cartographies, des rhizomes artistiques du champ d'expérimentation politique du présent, cela n'est tout simplement d'aucune pertinence. La philosophie n'a de sens que dans son frottement, dans son rapport différentiel et transformationnel avec des modes alternatifs de penser-faire. Sa capacité à penser-faire quoi

que ce soit suppose une valorisation de ses attaches avec ce qui, *pas moins qu'elle, agit, machine* déjà ses propres issues. Cet *agir*, cet *activisme*, est lui-même le signe d'une pragmatique expérimentale, spéculative, d'une pensée en acte. C'est comme lorsque, aux existences phénoménales, Deleuze et Guattari font précéder ou coexister un différentiel de potentiels à partir duquel chacune d'entre elles vient à naître. Une *venue* qui témoigne du passage en force d'une *apparition en puissance*, d'un virtuel *poussant* les corps et les choses vers leur propre transformation. En ce qui nous concerne, nous avons choisi d'appeler ce passage à l'acte d'une dimension abstraite de la réalité *trans-apparition*, en vue de mieux aborder son *inactualité*, et donc d'épouser la *manière mouvante* avec laquelle elle passe entre et à travers ses propres effectuations (imaginées). La trans-apparition n'est pas seulement une façon de concevoir les tendances du virtuel, c'est aussi et peut-être même surtout, une façon de les éprouver dans et autour de leurs itérations actuelles.

Pour Deleuze et Guattari, libérer les perceptions de l'« état de ceux qui les éprouvent » (1991 : 154), cela revient à écouter (par un geste de composition, beaucoup plus que de mutilation) ce qui en elles et au-delà d'elles *passé outre* la finitude de leur vivant. Mais il faut tout de suite ajouter que les êtres et les situations qu'ils s'empressent eux-mêmes de composer, comme autant de « percepts » et d'« affects » libres d'un état de choses (contextué-individué), n'entrent pas dans un rapport oppositionnel avec les formes subjectives/vécues qui passent à travers elles. Avec ces dernières, ils n'ont tout simplement pas de relation spéciale ou privilégiée. « Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu^{xxxx} » (155).

Toujours est-il que l'humain est au bord de ces percepts et affects qui l'excèdent et dont les valeurs sont autrement plus qu'humaines. L'occasion pour nous de ré-affirmer ici — même si, à sa façon, le bloc deleuzo-guattarien s'en est chargé — la primauté d'une activité immanente, non pas à la volonté de qui que ce soit de penser, mais à l'environnement, au champ (de forces formatives) de l'expérience, à sa capacité à donner une nouvelle propulsion à l'exister, à l'art de penser : une *animation*, un *en-train* en excès de la (bonne) volonté humaine et de sa conscience intentionnelle. « Il s'agit du processus qui consiste à faire naître à l'être actuel des facteurs dans l'Univers qui, antérieurement à ce processus, n'existent qu'en manières de potentialités non réalisées. Le processus d'autocréation consiste dans la transformation du potentiel en actuel, et le fait d'une telle transformation inclut l'immédiateté du plaisir d'être soi-même » (Whitehead 2007 : 196).

Les héritiers de la philosophie processuelle ont su tendre l'oreille à cette source non-

anthropique de la décision, à la « vie non-organique » de ce qui est en cours de formation, forçant ainsi au perpétuel étonnement. Le point de départ de la notion d'« activité pure » telle que la thématisent Brian Massumi et Erin Manning n'est pas un sujet conscientiel humain dont on peut affirmer désormais qu'il n'est autre qu'un symptôme, qu'un après-coup du processus d'émergence et de complexification d'un événement. C'est du bassin intensif, du milieu^u de formation des formes qu'il faut re-partir pour se saisir de la vivacité d'une expérience *en excès* sur mon apparition, bref, que quelque chose a lieu, et que cet avoir-lieu—où tout n'est qu'ardeur—n'est pas à la solde de l'humain et de son expérience intentionnelle, ainsi que l'imaginait Husserl. La bipartition de l'expérience en commencement et en fin souffre pourtant de cette surabondance de l'expérience sursaturée en potentialités. Ce n'est que parce que nous avons pris pour habitude d'anticiper la manière dont un événement va se réaliser, de préméditer son passage à l'acte selon nos propres intérêts et motivations, et non plus de nous laisser étonner devant son accomplissement, sa venue au monde, que nous fermons les yeux sur la marge d'indétermination, la zone d'ignorance de ce que nous vivons actuellement, en cette occasion d'expérience :

Ainsi, concevoir la fonction de la vie comme une occasion d'expérience nous oblige à distinguer les données actualisées offertes par le monde en son état antérieur, les potentialités non actualisées qui attendent, prêtes à fusionner en une nouvelle unité d'expérience, et, enfin, l'immédiateté du plaisir d'être soi-même qui appartient à la fusion créatrice opérée entre ces données et ces potentialités. Voilà la doctrine du progrès créateur en vertu de quoi il est de l'essence de l'Univers de passer à un état ultérieur. Cela n'a pas de sens de concevoir la Nature comme un fait statique, même dans le cas d'un instant dépourvu de durée. Il n'y a pas de Nature sans devenir et il n'y a pas de devenir sans épaisseur temporelle. (Whitehead 2007 : 196)

Que reconnaître dans cette *activité* sinon, d'un côté, la réfutation des postulats essentialistes et leur goût immodéré pour le Moi et le fait d'être, et, de l'autre côté, la mise en lumière d'un processus de création infiniment plus large que l'activité humaine—latence d'un potentiel énergétique dans le champ de l'expérience ? Aucune occasion d'expérience, eu égard la complexité et l'éphéméralité de son territoire existentiel, ne saurait être ce qu'elle est en l'absence de cette activité synthétisant aussi bien les produits du passé que la sensation d'une dérive en avant, peu importe le style, la manière que nous lui conférons. D'ailleurs, Whitehead ne manque pas d'éloquence sur ce sujet, la vie est un processus qui participe au bougement de

la nature, c'est un acte décisif assurant la transition d'une situation pré-individuelle sursaturée en potentiels à un état actuel, et donc possible. Et c'est bien ce que nous tenions à dire plus tôt, à savoir que l'à-venir de la philosophie—son événementialité, son « plaisir d'être soi-même »—est suspendu à la « fusion créatrice » de ses formes possibles avec ses futurités situationnelles, ses affects non réalisés.

Le « ce dont » est capable la philosophie c'est le *ça* de ses participations écologiques, de ses zigzagues « contre nature²⁴ ». Capable, assurément, de philosopher, pour autant qu'elle altère, suivant la formule d'Henri Bergson, « la direction habituelle du travail de la pensée » (1938 : 214). Capable de fluidifier, de virtualiser ses propres concepts en vue de capter au mieux ce qui, dans l'expérience où elle s'immerge, est en dépassement de sa propre actualité. Du moment où le principe de conjonction (*et*) métabolise le plan de composition à partir duquel nous opérons, toute certitude quant à ce qu'*est* la philosophie, quant à ce qui la définit ou la décrit au mieux, est biffée ou invalidée par l'expérimentation de ses capacités d'enrhizomement. La philosophie est bel et bien capable de *penser avec* la réalité mouvante pour autant qu'elle ait l'ambition d'en ressentir, *intuitivement²⁵*, l'indétermination, le changement, la vie qui l'animent intérieurement. Et donc : « Ce qui est vraiment vital pour nous, c'est de savoir à quoi va ressembler notre monde, quelle forme prendra la vie » (James 2007 : 157). En quoi nous pouvons aussi nous reconnaître d'une « pragmatique de l'inutile » (Massumi 2011 : 29) attentive aux *modes implicites* du présent, à la superfluité dont il est ivre, à ce qui n'est plus ou point encore englué dans l'identité du temps. Y compris les temps incertains dont nous nous disons les contemporains sont pris dans le *comble* d'une *suspension*, d'une condition fluide de métastabilité les gardant ouverts, ainsi que le montre William James, à de *nouvelles prises de forme*. Et l'émergence du *nouveau* n'est autre que le point crucial d'une philosophie de l'expérience s'autorisant d'une virtualisation constante du savoir ou, si l'on pense avec Simondon, d'une information de la connaissance. Si le vrai, conformément à l'adage jamesien, est ce qui *se fait*, autant dire que la philosophie se doit d'être à la *hauteur* de ce qui, *sur et par-dessus les bords*, ne cesse d'augmenter, d'accroître, de grossir, de s'amplifier ou, inversement, de s'atténuer, de rapetisser, de diminuer ; d'être *capable* d'assumer l'événement spéculatif du devenir (*plus et moins que*) ; d'être *capable* de penser à même la surface où les effets de mutation du réel se font sentir. « On sait que l'expérience a tendance à déborder, ce qui nous force à corriger nos théories du moment » (James 2010 : 230). En toute conséquence, cela implique de se délester des formes de représentation, venir à bout d'une myriade de présupposés et s'arranger du monde se faisant, sans horizon possibiliste, sans

détour par un état de fait, ni par une conquête désespérée des essences. L'expérience est par trop pétulante et surabondante pour s'en tenir à ce qui *est*. La virtualité du présent, gorgé de sa propre inutilité, est ce qui s'impose, tel un faisceau ou un flux immédiat, au processus d'expérience et de création que représente chaque entité participant de cet univers. L'importance que revêt pour nous l'acte de *penser-en-mouvement*, ou le mouvement de la *pensée en acte*, est en quelque sorte analogue à ce qui déclenche l'*Aventure des Idées* de Whitehead, dont la philosophie et la pensée de ses épigones (on pense ici bien évidemment à Bergson et à James) résonnent—et ceci d'autant qu'elles rejettent toutes l'idée d'une finitude du monde, voire d'un arbitrage entre la thèse d'une réalité finie *versus* celle d'une réalité infinie. « The world is not merely physical, nor is it merely mental. Nor is it merely *one* with many subordinate phases. Nor is it merely a complete fact, in its essence static with the illusion of change. Whether a vicious dualism appears, it is by reason of mistaking an abstraction for a final concrete fact » (Whitehead 1967 : 190).

Dans cette perspective, le rapport de confluence dans laquelle s'engage le philosophe au contact des intercesseurs, des images, des expériences en lesquels il ou elle *involue* doit ainsi l'amener à dresser de nouveaux modes de cohabitation et de coexistence, et faire apparaître des événements exprimant dès lors l'hybridation—sinon le caractère infectieux—des intérêts, des besoins, des appréciations diversement impliqués. La façon dont des sphères de pratique se raccordent les unes aux autres ne peut qu'impacter sur la teneur de l'événement qui en résulte. D'où que l'invention de nouveaux modes d'expérimentation politique privilégiant le sentiment de co-appartenance et de co-incidence au réel et qui, corrélativement, donnent à reconnaître l'importance des voix, des écritures, des aventures, des procédures d'analyse et de faire-vivre, refusant chacune un statut d'exceptionnalité ou d'assumer un rôle d'autorité vis-à-vis des autres, soit la réponse (toujours ouverte) que le pragmatisme-spéculatif apporte aux parcellisations, aux césures du présent. D'où qu'il soit de plus en plus difficile de déterminer ce qu'*est* la philosophie, d'indiquer où elle commence et où elle se termine, tant elle ne cesse de faire-œuvre avec des perspectives, des milieux de penser de plus en plus variés. Il n'est pas de philosophie qui se fasse de manière sobre, sans se frotter, positivement, avec son négatif.

L'orientation épistémologique de ce travail de recherche va de pair avec l'impératif premier d'une pragmatique de la perception : des images, des corps, des mondes, nous devons en tout temps nous intéresser à leurs contraintes ou conditions de fabrication et d'instauration. L'acte de la perception est simultanément un acte de penser *avec* le monde, *avec* la réalité *en*

train de penser et de se faire. Il ne s'agit pas tant de deux actes pris séparément que d'un seul et même nœud parmi les nœuds d'avec lesquels il diffère.

Compte tenu du fait que la pensée-perception est une abréviation de l'expérience fluente et immédiate—abréviation au sens où elle n'actualise qu'une partie des connexions virtuelles de la réalité qu'elle saisit—la série de questions qui scandera de façon lancinante chacune de nos incursions dans les arts cinématographiques que nous rencontrerons, peut être formulée comme suit : comment est-ce que la perception, bien qu'elle soit en un sens une expérience limitative et sélective de la réalité, puisse encore nous donner accès au potentiel énergétique, à l'activité processuelle qui émane de cette dernière—de telle sorte qu'entre l'expérience perceptive et l'expérience perçue la relation ne soit plus seulement de relativité^{xiii} mais plutôt de futurité ? Comment faire pour que la perception devienne ainsi attentive à la charge excessive que comporte ou implique chaque chose ainsi perçue et vécue ; pour qu'elle intègre ce surplus inhérent ou implicite à chaque être, à chaque chose, à chaque corps mouvant-changeant compris comme tel dans l'Univers ? Est-il un art^{xiv}, une manière d'exister et de composer qui nous pousse à sentir l'importance, la pertinence de ce qui pourtant excède notre propre expérience vécue ?

Chaque film, chaque agencement d'images est à la fois lisible et praticable à la manière d'une carte : avec ses lignes, ses traits, sa chair, son lot de possibles, de signifiants, mais également de signes para-logiques, de coupures irrationnelles, sa gamme d'asignifiants. Chaque œuvre d'art dont nous sommes à chaque fois les contemporains est ivre de forces-signes qu'il s'agit d'expérimenter, de corps-effets qui méritent d'être mis à l'épreuve.

Toute perception est un écho surfacique de ce qui la donne à percevoir ; descente ou remontée perceptible de l'Imperceptible en elle toujours vivace ; écho de ce quoi, *par quoi* il est encore possible de percevoir. D'où vient que je touche, que je vois, que je sens, que je pense, s'il n'était dans tout sentir et dans toute pensée quelque chose d'*inexpliqué*, puisqu'en eux encore *impliqué*, qui me force et me donne à toucher, à voir, à sentir, à penser ? D'où vient que je puisse me faire une idée du temps et de l'espace s'il n'était en eux quelque chose de contraire aux principes de temps et d'espace ? Et comment l'imperceptible ne serait-il pas au cœur de toute perception ? Si bien qu'une investigation de l'événement de la perception au contact de l'art cinématographique conduit nécessairement la pensée à *la limite* propre à chaque modalité de perception. Et nous voilà contraints d'expérimenter la force de la perception et d'en problématiser les formes. « Nous voilà forcés et de sentir et de penser la différence » (Deleuze 1968 : 293). C'est d'après les conditions immanentes et critiques d'une

pensée à la limite d'un cinéma contemporain (en lequel nous nous faisons autant qu'il se fait en nous) et d'une philosophie s'écrivant à son contact que doit se comprendre la thèse que nous formulons.

Passages

Cette thèse va d'amitié avec les anti-Narcisses qui s'écrient et s'imaginent un peu partout. Partout où l'image, hissée au nom des principes de gouvernance et d'organisation, ondoie en donneuse de leçons. Partout, vus ou invus, des faiseurs d'image, des artisans d'idée et de limites, prêts à labourer l'expérience et à y semer des unités toujours plus décomposables, s'exercent et se font la main. Partout où ces trucs et tours de passe-passe visent à nous faire comprendre que l'image à la fois « veut » et « répond de » quelque chose. Partout, ou presque. Car la domestication de l'image, par l'image, ne manque pas de rater ses prises sur une série de symptômes qu'il s'agira, au cours de cette thèse, d'étudier. Il est des interstices où la vie non seulement se *glisse* mais aussi se présente, se montre furtivement et im/possiblement. Il s'agit donc, à travers le concept de *trans-apparition*, d'étudier le sens de cette monstration ou présentation. N'en déplaise à cette image absconse créée de toute pièce, torturée, triturée, pour précipiter la vie à plat ventre.

Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos. Rien n'est plus douloureux, plus angoissant qu'une pensée qui s'échappe à elle-même, des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées, déjà rongées par l'oubli ou précipitées dans d'autres que nous ne maîtrisons pas davantage. Ce sont des variabilités infinies dont la disparition et l'apparition coïncident. Ce sont des vitesses infinies qui se confondent avec l'immobilité du néant incolore et silencieux qu'elles parcourent, sans nature ni pensée. (...) Nous perdons sans cesse nos idées. (...) Nous demandons seulement que nos idées s'enchaînent suivant un minimum de règles constantes, et l'association des idées n'a jamais eu d'autre sens, nous fournir ces règles protectrices, ressemblance, contiguïté, causalité, qui nous permettent de mettre un peu d'ordre dans les idées, de passer de l'une à l'autre suivant un ordre de l'espace et du temps, empêchant notre « fantaisie » (le délire, la folie) de parcourir l'univers dans l'instant pour y engendrer des chevaux ailés et des dragons de feu. (Deleuze & Guattari 1991 : 189)

Un excès de pensée enfreint les modes répertoriés et épuise les tentations structurelles. On s' imagine, dans un écrin d'espoirs, qu'une ligne de pensée puisse être ascensionnelle. Or le

mouvement en lequel nous nous glissons est loin d'être linéaire, progressif et mélioratif. D'abord parce que de Lars von Trier à Apichatpong Weerasethakul, nous ne cherchons pas à tricoter une correspondance étroite, ni plus à démasquer une affinité secrète dont l'homogénéité du discours ferait foi. Les alliances que nous proposons, et auxquelles nous nous risquons, récusent aussi bien l'évidence que la suffisance d'une cohérence. La cohérence est pourtant bien ce qui reste du grattage de la chair soumise au régime hygiénique de la subjectivité. Les philosophies et théologies occidentales en sont rassasiées. Nous ne sommes pas davantage dictés par l'idée d'une continuité, quand bien même hypothétique, entre agencements artistiques. Ce serait rendre service au cloisonnement de la pensée, de ce que peut signifier (faire) penser. Avoir cru un seul instant que chaque proposition serait prédisposée à commercer avec ses territorialités avoisinantes nous aurions cherché à faire tomber le spéculatif comme qualificatif (ou ambition) de notre pragmatisme. Seulement : « Fixer des limites à la spéculation, c'est trahir l'avenir » (Whitehead 2007 : 154). C'est pourquoi il faut prendre soin : d'élaborer une pratique envieuse de nouvelles futurités, de laisser d'autres possibilités émaner, d'écouter ce qu'il y a de mineur dans le geste. Car, pour ainsi résister à cette fixation, pacifiée sous le bon mot de 'cohérence', on doit pouvoir naviguer dans les interstices qu'entretiennent ces lignes. Chaque entre-temps n'est pas assez profond pour nous ouvrir à la trahison. C'est que le but de la spéculation, s'il en est, est d'imaginer la profondeur autrement, qui n'entend pas substituer un point de vue pour un autre, mais faire communiquer l'un et l'autre dans l'élément différentiel qui les sous-tend—ne pas se laisser dévier du fait que *l'optique est un promontoire d'opinions*. L'articulation spéculative est double : d'une part rendre possibles, c'est-à-dire sensibles ces peut-être-faits, ces variabilités infinies en latence dans le présent et, d'autre part, donner à éprouver la riche alternative qui opère déjà, menacée de disparaître sous les lumières fascinantes qui éclairent son temps. Son rôle est de façonner une vie non-organisée, ni au centre, ni en marge des espaces onto-épistémologiques normés. Et donc, c'est par égard envers ses *façons* de penser non-données qu'il faut chercher dans chaque intervalle autre chose qu'un enchaînement ininterrompu d'idées.

Mais il est tout aussi crucial de donner à la spéculation une inflexion abolitionniste, sans quoi il est fort à parier que l'à-présent ne fera que se répéter dans l'être. Ce que le monde contient d'injustice est la résultante d'une organisation (par affectation des valeurs) d'un champ en *profondeur*. La noirceur nécessaire à l'étincellante évidence de l'être est distribuée en rayons, autour et en-deçà de celui ou celle qui se donne pour surface. Autrement dit, l'indéfinition du présent est soumise au calcul de ce qui est plus *ou* moins proche de Soi : pas

même une approximation de la subjectivité, car encore trop imprécise, mais une déclaration et dénonciation brutale de *qui* ne la mérite pas, de *qui* ne peut y entrer, de *qui* ne peut en montrer le visage. L'être est une explication surfacique fondée sur (mais en présence de) *rien du tout*, capable de se redéployer en loi d'airain contre ce qui lui est pourtant vital, pour ne pas dire primordial. Est profond l'être qui se reconnaît à distance d'une nuée ardente d'altérités. C'est la noirceur du chaos qui met la gouvernance en relief. Naissance et définition de l'égoïté particulière, reconnaissable, c'est-à-dire envisageable parmi d'autres.

Dispositif ou disposition, notre geste ne le prétend en aucune manière. Chaque œuvre infléchit à son compte, s'ouvrant à des liaisons inattendues, voire inespérées. Ce sont ces ententes ou associations toutes faites que notre montage éthico-politique veut étouffer. Que nous y allions par intuition cela signifie que notre intention à penser autrement (sans « trahir l'avenir ») ne peut que passer par une différence plus lointaine que toute distribution du divers, une profondeur plus profonde que toute émanation surfacique.

À défaut d'entente sur le sens (la centrifugivité) de la terre, la construction de cette thèse s'est faite dans un souci de transversalité. Ce qui donne à reconnaître l'étant dissensuel et ante-contractuel de toute coupure, de toute étrangeté (intentionnelle ou accidentelle) : donner (avec) l'Ouvert comme vecteur d'*itinérance* et de multiplicité. Réarrangement esthétique en réciprocité étroite avec la manière dont l'art, à suivre Deleuze et Guattari, « prend un morceau de chaos dans un cadre, pour former un chaos composé qui devient sensible, ou dont il tire une sensation chaoïde en tant que variété... » (Deleuze & Guattari 1991 : 194) En chaque articulation, au détriment de chaque désir de fermeture du sens, se dessine une ligne de béance. La prise-sur-chaos ne crispe pas le sensible, aussi bien manière que variation, mais le renvoie à son élément de fluidité. Ce vers quoi la poétique d'Édouard Glissant chavire notre attention, plaidant alors que « [l]e chaos n'a pas de langage, il en suscite par myriades quantifiables. Nous déchiffrons le cycle de leurs confluences, la mesure de leurs vitesses, les similitudes de leurs diversions » (Glissant 1990 : 139). C'est qu'en dépit du déchiffrement qui nous incombe, devant cet enchevêtrement de différences inséparables, cette thèse cherche à initier le lecteur à la création de ses propres liaisons, conjonctions et cartographies, tâchant de figurer, c'est-à-dire de sculpter, les potentiels de transformation qui débordent son présent (*se faisant*). Nous ne voulons pas fatiguer les yeux mais leur donner l'occasion de travailler le lisible et l'illisible dans l'en-commun qui les étire, de repousser leurs différences vers l'horizon d'indiscrétion qui les épuise. Un lecteur à l'esprit tranquille marquerait l'échec de notre assemblage. Et même si ce mélange ne doit pas lui sembler gratuit, il reste dans son intérêt de

le manœuvrer vers des fins toujours plus libératrices et transformatrices. Aucune connexion ne doit lui paraître systématique.

Chaque composante, par sa nature propre, se trouve faire partie d'une trame possible de rapports aux autres composantes. Le passage de cette virtualité à l'unité réelle constitue le fait concret actuel – l'acte de l'expérience. Mais au cours de ce passage, peuvent se produire des inhibitions, des intensifications, des déviations ou des concentrations de l'attention, et des émotions ; nous pouvons nous assigner des fins ; d'autres éléments de l'expérience peuvent intervenir. (Whitehead 2007 : 93)

Et que dire de la possibilité d'une « trame » ralliant et relayant chaque composante à ses univers tangentiels (à peine là) ? Que la composante denisienne s'articule comme langue pseudo-discursive mêlée (accotée, mais non annexée) aux « sensations chaoïdes » qu'elle fréquente. Que la *Melancholia* de Lars von Trier ne doit pas servir d'inhibitrice au dessein abolitionniste des idées qui (s'en) suivent. Qu'aussi bien les « confluences » que les « déviations » font partie de la trame d'un tiers. Mais aussi : qu'il n'est pas interdit de penser le passage de cette thèse autrement, au-delà et en-deçà de la trilogie que nous proposons, contre l'ordre de lecture normé, standardisé, gauche-droite.

Chaque prise-sur-chaos, narrée sous forme de chapitre, est un exercice de finitisation s'appuyant sur une marge de réversibilité (ou « virtualité »). Ce qui, d'une manière sans doute contre-intuitive au subjectivisme de Berkeley, Hume, mais aussi Kant, indique la présence d'un alogique^{dv} de/dans la sensation. C'est dire que la mise en décision de l'indéterminé requiert un effort sans précédent de/dans l'enchevêtrement des possibilités : autant d'événements, indénombrables et indéchiffrables, *qui peuvent* s'occasionner et distraire l'activité de la pensée. Chaque passage ou coupure ne marque pas l'effondrement d'une raison—qui jamais ne lève—mais au contraire la manière par laquelle elle rebondit sur, et se défait à travers, d'autres styles existentiels et fuit vers d'autres modalités expérientielles. Ce désenchaînement ou rebondissement d'idées devra à son tour être pratiqué et expérimenté, et ce dans l'idée de façonner de nouveaux territoires d'expression, d'êtreindre des socialités murées derrière le physique apparent des grandes nouvelles. « Chaque élément créé sur un plan fait appel à d'autres éléments hétérogènes, qui restent à créer sur d'autres plans : la pensée comme hétérogénèse » (Deleuze & Guattari 1991 : 188). Renonçant à l'absolutisation du texte, chacun s'efforcera de jeter un pont entre deux séries, d'aventurer un chapitre aux options d'un autre. Ce que nous proposons n'est pas un voyage (en barrant d'un trait ce pouvoir de l'imagination),

mais une évasion—une *itinérance* sans but, sans dieu, ni souverain. Qu'advierait-il du monde si nous refusions d'y entrer et d'y rester comme être ?

Qu'advierait-il du monde si nous rejetions sans peine la pénibilité des ontologies qui y sont données ? À quel type de fin assisterions-nous ? Mais encore : parviendrons-nous à nous reconnaître dans une image si celle-ci ne nous est pas donnée ? Et celle-ci s'annoncera-t-elle dans l'étrangeté et le semblant d'un déjà-vu, coloré par la mémoire qui ne nous appartient plus, ou se présentera-t-elle au bras d'une morale (idéelle) qui ne sait comment mourir ? Car il faut bien qu'après cette triple abolition du propre, de la propreté et de la propriété surgissent d'autres façons de clamer et de préserver les aspérités, de redéfinir l'amour de la terre.

Chapitre un

Résister à la définition du présent :

Melancholia planétaire.

Croyons-nous encore dans le monde qui nous fait agir ? Comment peut-on faire confiance à autrui, comment avoir confiance en soi, et même, comment avoir confiance dans le monde ? (...) La tâche de la philosophie n'est donc pas de rechercher le vrai ou le rationnel, mais de nous donner des raisons de croire en ce monde comme le religieux se donne des raisons de croire en un autre monde. La méthode pragmatique est inséparable de ce problème général.

David Lapoujade (2007 : 19)

La question n'est plus : le cinéma nous donne-t-il l'illusion du monde ?, mais : comment le cinéma nous redonne-t-il la croyance au monde ?

Gilles Deleuze (1985 : 237)

Une relation au dehors

On retrouve quelque chose de cette crise (sinon comment expliquer la série de questions avec laquelle nous inaugurons ce chapitre ?) de confiance et de croyance dans *Melancholia* (2011), où l'image se consume dans l'écartèlement entre tissage et affaïssement des relations, entre raisons d'espérer et de désespérer, entre ouverture et fermeture du sens, dans cette plénitude—et planétude—de l'humeur qu'annonce et que déverse, sans réserve, le film de Lars von Trier. Cette hésitation porte elle-même sur les « raisons de croire » que contemple Lapoujade, et nous ouvre à des passages indirects, des possibilités de connexion qui laisse inachevée l'articulation même de la fin. D'où la question suivante, pour hanter le trajet de ce texte : comment croire non pas en notre séparation ou aliénation du monde, mais dans notre intrication (et recomposition) avec le dehors qui l'anime et le réanime ? Dans le fond, c'est le spirituel qu'il s'agit de soulever et de relancer sur l'immédiateté du monde, par-delà les mises en évidence de ce dernier. Du coup, la question n'est pas de savoir si c'est un geste que le cinéma de Lars von Trier effectue, mais de voir si nous voulons à tout prix le suivre dans son maniérisme ou encore son style.

Avec Deleuze, de même que Lapoujade, nous devons consentir que la capacité de résister à la finition (et non plus la fin) du monde s'élève de la poursuite de nos attaches et

attachements. Confiance et croyance ne prennent de sens que si les relations sont faites. D'ailleurs, ce qu'il nous reste à démontrer à travers ce chapitre c'est que le pragmatisme de Lars von Trier rechigne à accepter n'importe quelle échelle comme thermomètre des relations plus qu'humaines et anti-individuelles. Tant et si bien que l'aventure spirituelle de *Melancholia*—et de la mélancolie—est inséparable de cette indétermination de l'intime.

En résumé, c'est l'histoire de Justine (interprétée par Kirsten Dunst) qui, le soir de son mariage, apprend l'existence d'une planète—curieusement nommée *Melancholia*—sortie de l'ombre que lui faisait le soleil, orbitant en direction de la Terre. La jeune femme s'abandonne dès lors à une modalité de (a)pesanteur—et nous verrons plus loin en quoi les éléments plastiques du film nous dissuadent d'une dépression—que sa sœur, Claire (Charlotte Gainsbourg), l'aide en vain à surmonter. L'histoire est donc aussi celle de deux sœurs, dont les prénoms déclinent le film en deux volets, en quête d'une réciprocité que la dernière séquence parvient in extremis à cristalliser.

C'est un problème relationnel qui ne cesse de déranger les ontologies et les épistémologies données. Comment bouger dans le monde quand tout ce dont nous en percevons est sur le point de sombrer ? Comment penser devant l'inconnu et l'imprévisible nouveauté (de la fin) d'un monde ? Que la Terre n'est pas le *but* de *Melancholia*, et que celle-ci n'est pas la cause ou la raison de celle-là, c'est en substance ce que doivent réaliser et accepter les protagonistes de ce désastre à huis clos : penser non seulement devant l'indifférence d'un corps céleste sur le point d'anéantir la Terre et toutes les formes d'existence que celle-ci abrite, mais aussi devant la possibilité d'une pensée elle-même astrale, planétaire, et irréductible aux présuppositions subjectivistes. À croire que Lars von Trier exige ainsi de ses personnages, comme de nous, de désavouer la pré/visibilité du temps subjectivé, et de penser par-devers l'indifférence et l'intrusion d'un monde en excès des cloisons que nous lui attribuons. Notez d'ailleurs la pression exercée sur cette ligne d'horizon que représente le *nous* (*pour-nous*) et dont se satisfont les arrangements anti-spéculatifs (philosophiques, économiques, éthiques). Notez l'influence, si ce n'est la contrainte que nous maintenons sur cette disposition anti-inintelligible qu'activent ces mêmes expédients *en vue* d'extraire la disponibilité du monde. Car, peu importe le nom qui lui est conféré cette écologie est sans arrêt *visée* comme une économie. Dans un livre qui ne craint pas sa propre noirceur, Eugene Thacker remarque ainsi que l'horreur de la philosophie à avoir avec cet *agissement* de la pensée (planétaire), cette pression exercée de l'intérieur même de ce qui se voit interné ou intériorisé, contre l'idée mais aussi la forme du Soi ; autrement dit, que la hantise du spéculatif fait fond sur *l'indisponibilité*

d'un monde plus qu'humain. De là qu'il s'interroge : « When the world as such cataclysmically manifests itself in the form of a disaster, how do we interpret or give meaning to it? » (Thacker 2010 : 3). C'est qu'entre le *pour-soi* et l'*en-soi* du monde il ne s'agit pas de choisir mais de passer, c'est-à-dire de glisser, afin de dégager un sens nullement à la mesure de Soi, c'est-à-dire du Même, mais plutôt à la hauteur (événementielle, c'est-à-dire non-scalaire) de ce passage, de cette glissade qui défait et refait le Même. (Aussi, ce n'est que dans notre troisième et dernier chapitre que nous aurons l'occasion de démontrer comment une force (maternelle/matérielle) anarrange les dispositions et disponibilités (qu'elle s'était donné) de la pensée.)

Tout cela est dit fort brutalement, nous en convenons. Or, il nous fallait énoncer immédiatement ceci : qu'en présence de Melancholia c'est une relation au *dehors* qui est ainsi nommée ; c'est une intimité planétaire qui est proposée et recomposée. Il s'agira dans les pages qui suivent de remonter aux conditions d'une telle hypothèse.

Une (en)quête spirituelle.

Si nous croyons en ce que d'autres croient ; si la croyance elle-même nous précède et que l'histoire de la connaissance (non moins que celle de la philosophie) témoigne de notre inclination à nous dissocier de l'ignorance, la question que soulève Melancholia est celle-ci : *comment voulons-nous croire ?* À ne pas confondre avec : comment souhaitons-nous nous différencier ou nous individuer ? C'est avant tout un problème qui concerne la manière et l'inflexion de la croyance devant l'inséparabilité des différences. Comment croire que les choses peuvent se produire autrement ? Comment croire en l'imprécision d'une mélancolie planétaire et atmosphérique ? Comment croire en une vie non organisée et (auto)possédée ? Comment bouger dans ce monde quand les ressorts de la distance et de l'imminence nous signent en permanence ? Comment croire qu'une autre fin de monde est possible ? C'est une série de questions que le personnage de Claire met en mouvement, oscillant de façon inégale entre les sensations de sa sœur et les rationalisations de son époux.

Ainsi, tous les mouvements (corporels, affectifs) de Melancholia font nœud autour de l'éthique et de l'indétermination du temps. Un dés/astre plane au-dessus de leurs destins – mais comment agir devant l'ampleur de la menace ? Ce n'est qu'en titubant d'un côté ou de l'autre d'une médiane réunissant la soudaineté d'une mort et la continuité d'une vie que chacun se convainc de penser et de faire ce qu'il faut, comme il faut. Or, à force de reporter le jugement premier (vu que la fin du monde a le culot de s'illustrer d'emblée), comment ne pas comparer

le pessimisme de Justine à cette exigence de rédemption que réclame le personnage de Claire ? Au péril de cette sororité, sillonne une véritable compassion qui refuse de donner raison ni au paganisme de l'une ni à l'eschatologie chrétienne de l'autre. Le fait est que devant l'ampleur de la *melancholia* aucune clinique (psycho ou religieuse) n'est plus adéquate qu'une autre.

D'ailleurs, la circulation du soin entre Justine, Claire et son fils, Léo (Cameron Spurr), proteste contre l'injonction morale et la prescription d'une bonne façon (foi) de penser-faire. Disons aussi que c'est lui, l'enfant de Claire, qui jette un pont entre les deux sœurs et assiste à l'ouverture du croire et de ses raisons, y compris celles qui demeurent inexplicables. Petit à petit, à sa faveur, le soin devient non plus palliatif mais invitationnel. Sa croyance et façon de recomposer le monde coupent à travers les arrangements du réel et du désir ; elles prient les deux femmes qui orbitent autour de lui de résister à la définition du moment, *par égard* envers ce qui n'est ni ici ni maintenant. Son investissement spirituel dans le magique dévie ainsi l'attention vers un champ qui n'est ni exclusif, ni à proprement parler inclusif de quoi que ce soit, mais génératif d'une alternative aux pratiques discrétionnaires qui *donnent* cette différence entre intérieur et extérieur (par rapport à Soi). Nul ne sait vraiment ce que le magique peut, mais c'est un saut spirituel, c'est-à-dire éthique, que l'enfant est prêt à faire malgré tout, en dépit des solutions pessimistes et optimistes qui lui sont offertes. Le questionnement magique—cette magie du questionnement—ne présuppose aucune réponse *donnée* (faillite ou réussite). Une (en)quête spirituelle précède la certitude apodictique.

C'est une inquiétude autre, pour ne pas dire étrange, qui anime l'enfant de Claire. C'est une indétermination tout aussi imminente et immanente au présent qui en élargit la perception. C'est que le questionnement magique, tel que nous le verrons dans la dernière partie de ce chapitre, fait plier non seulement le temps et l'espace mais également la perception. Autrement dit, les plis de/dans la perception (une inflexion leibnizienne de Deleuze) sont informés par ce questionnement de la magie : infléchir les données qui étayent l'ordre de la connaissance. Bergson nous conforte dans cette idée en rappelant que c'est une volonté de réponse (disposition) qui nous empêche de rester et d'agir auprès de la question, c'est-à-dire de penser devant l'indisponibilité d'une réponse : « Quel que soit ce rapport, quelle que soit donc la nature intime de la perception, on peut affirmer que l'amplitude de la perception mesure exactement l'indétermination de l'action consécutive, et par conséquent énoncer cette loi : *la perception dispose de l'espace dans l'exacte proportion où l'action dispose du temps* » (Bergson 1939 : 29). Une loi que Léo nous permet de réécrire de la manière suivante : la

perception n'est capable de magie qu'à condition d'ouvrir le sens non seulement de l'intimité mais également de sa *futurité*, de penser et d'agir auprès de la question qui se pose.

À supposer qu'il y « ait » futur il n'est pas nécessaire que je détermine le type de réponse que je peux apporter au perçu ; il n'est pas nécessaire que je sois sûr d'avoir, *devant moi*, une surface sur laquelle mon existence puisse porter. Pour qu'il y « ait » futur, il n'est pas nécessaire que l'action (utile) intervienne durant le processus expérientiel ; il suffit pour cela de saisir très intuitivement ce que le monde comporte d'indéfinition, autrement dit de virtualité existentielle. C'est très certainement cela qui fait la confiance de Léo, ce qui lui permet de croire en l'existence d'un *plus* (qu'il ne perçoit), de croire en la virtualité d'une réalité par laquelle sa capacité à penser et à agir ne cesse d'être augmentée. La futurité qu'il s'efforce d'envisager dans toute sa complexité n'est pas réductible à un enchaînement de l'action à la perception. Et pour lui, sans doute, c'est cela le futur, ce qui est *là*, en latence, aussi réel que toute expérience individuée, après avoir liquidé le nécessitarisme et l'utilitarisme de l'action-perception : futurité plutôt que futur anticipé.

D'habitude, nous nous faisons une image du futur selon cet enchaînement de la perception et de l'action, comme d'un futur *pour soi*. Mais cette instrumentalisation prive le temps de son indéfinition—Whitehead parlerait volontiers de son « mystère^{act} »—et fait de lui une matière exploitable, un environnement totalisable qui peut être taillé à *sa/ma* propre mesure—ce propre du corps vécu, préoccupé par la possession de sa subjectivité. Or, bien qu'immanent au présent, ainsi défini proportionnellement aux actions que l'expérience *nous* réfracte, le futur est toujours *plus que sensible* : il ne peut qu'être senti, pensé comme cette part d'ineffectuable, spéculative, qui résiste à notre actualisation : vecteur ni de promesses ni de menaces puisqu'en excès de la perception vécue. Le futur est ce qui reste d'indéterminé, de non-réalisé dans l'entour de mon actualité, indépendamment de mon intéressement perceptif.

En réalité, par quelque chemin qu'on y arrive, il n'est pas de pensée ou de sentir qui ne nous donne l'occasion de briser l'impasse du *moi* et de ses actualisations. Et c'est dans l'esprit d'une telle foi que l'enfant de Claire est celui vers qui nous nous tournons ; celui pour qui le monde ne cesse jamais de signifier, tant il est, jusqu'à la dernière minute, ce qu'il s'agit de faire et de défaire d'un même geste.

Aussi, faut-il résister à la fin de *Melancholia* et ne pas succomber au régime possibiliste (entre optimisme et pessimisme) que le film imprime si durement dans la pensée. Non pas croire à autre chose que la fin mais, aussi, en *l'infinie capacité du présent à s'indéfinir*. Telle est l'idée à laquelle nous souhaitons exposer le film de Lars von Trier dont il serait faux (et

trop facile) de dire qu'il symbolise un refus catégorique du monde tel que nous le *connaissions* et tel que nous y *croyons*. Trop facile parce que, d'une part, sous le poids de cette (double) fin du monde, la recomposition de la connaissance s'écroule (le monde nous est redonné d'emblée, mais pour mieux s'arrêter) ; mais aussi parce que ce paysage, cette société par laquelle nous entrons paraît sans connexion avec d'autres univers existentiels et genres humains. C'est que, du point de vue contracté par Lars von Trier, la fin du monde est mondialement localisée, pour ne pas dire euro-centrée. Il est tout un monde auquel von Trier ne donne pas d'avenir : cette aristocratie, ses élites, son économie, sa blancheur. Une attention qui nous vaut tout un tas de stupeurs. Mais quand Claire échoue à s'échapper de la propriété à bord de sa voiturette de golf ; quand la limousine des mariés faillit à y entrer, et que le cheval de Justine refuse de franchir le pont, comment ne pas y voir une forme de séparation si ce n'est d'abandon ? Quel est donc le sens de son isolement et de sa liquidation ? Car si l'anéantissement du monde tel que nous le *connaissions* passe nécessairement par la destruction de l'ordre bourgeois, lui-même condamné, nous apprenait déjà Aimé Césaire, « à prendre en charge toute la barbarie de l'histoire » (Césaire 2004 : 58), on doit pourtant s'interroger devant le planétarisme catastrophiste de von Trier.

Pour connaître autrement, ne faut-il pas aussi (en) finir autrement ?

Prélude à *Melancholia* : la fin du monde a (déjà eu) lieu.

Un visage prend vie à l'écran [Image 1.1]. Celui d'une femme dont on eût dit en apercevant le soulèvement des paupières qu'elle nous revient d'un long et éprouvant sommeil. L'image en capte alors l'éveil, cette sorte de revenance douce-amère. Ce visage n'a pas encore de nom, mais les traits passablement tirés frappent d'ores déjà l'écran. De ce qu'il exprime au juste—une peine, une lassitude, un ressentiment—on ne saurait le déterminer avec certitude. Toujours est-il que le réalisateur a jeté sur lui une lumière, une teinte, une lueur de crépuscule. De ce que nous dit cet écrasant visage, à l'arrière-plan duquel, hors focus, tombe à verse une multitude d'oiseaux, nous n'entendons, nous ne comprenons mot. C'est un plan de déluge qui orchestre aussi bien l'affaissement d'un ciel laiteux que de la vie animale qu'il contient. Au même moment, les premières notes du *Tristan und Isolde* de Richard Wagner s'insinuent à l'oreille.



Image 1.1 Melancholia



Image 1.2 Melancholia



Image 1.3 Melancholia



Image 1.4 Melancholia

Au visage, sous-tendu par le déversement d’oiseaux, succède une série d’images toutes aussi splendides mais qui ont, elles aussi, une façon très singulière, du moins dans l’habitude soutenue par la perception, de prendre le mouvement. Nous traversons ainsi des situations dont les *allures* les situent à mi-chemin entre la peinture et l’image cinématographique. À commencer par un jardin où domine un imposant cadran solaire dont la double projection (tandis qu’un seul gnomon s’érige en son centre) suggère la présence simultanée de deux sources lumineuses [Image 1.2] : qu’on se représente d’ailleurs un grand nombre des scènes émaillant cette série à l’aune d’un entre-deux, empiétant sur deux heures de la journée ; le fait est que nous ne parvenons pas à nous décider, et c’est cet indécidable que rendent perceptible

les deux ombres. L'angle de vue a pour effet d'accentuer le nanisme des personnages que nous percevons en arrière-plan, pivotant tous deux dans le sens des aiguilles d'une montre. Vient ensuite le déclin du *Chasseurs dans la neige* (1565) de Pieter Brueghel [Image 1.3] : d'abord perçue dans son intégralité, l'œuvre du peintre, rongée par les flammes, disparaît peu à peu sous nos yeux, toujours sous les sifflements du Prélude de *Tristan und Isolde*. De la même manière qu'avec le plan précédent il ne fait état d'aucun lien, on s'aperçoit que ce plan n'entretient pas plus d'affinité avec celui qui le succède : un astre, dont un tiers de la surface est plongé dans le noir, recouvre ainsi le faisceau lumineux, rougeâtre, qui émane d'une étoile [Image 1.4].



Image 1.5 Melancholia



Image 1.6 Melancholia



Image 1.7 Melancholia

[Image 1.5] : une femme, dont nous apprenons plus tard qu'il s'agit de la sœur aînée de Justine, porte un enfant à bout de bras, sur un parcours de golf ayant perdu toute la solidité à laquelle on s'attendrait : d'où son enlèvement, sa prise de profondeur—une pelouse à hauteur des genoux. Elle ne peut que s'en remettre à la texture cotonneuse du lieu qu'elle traverse. [Image 1.6] : un cheval s'écroule sous un ciel marbré d'aurores boréales. [Image 1.7] : bras grands ouverts, face caméra^{xvii}, Justine se dresse au milieu d'une clairière, tandis qu'autour d'elle une nuée de papillons remue des ailes. [Image 1.8] : un étrange flux électrique s'échappe de ses doigts, similaire à ceux qui émanent des pilonnes en arrière-plan. [Image 1.9] : la voici désormais qui dérive sur un plan d'eau, telle une Ophélie shakespearienne^{xviii} selon Millais. Et la série de tableaux se poursuit, jusqu'à ce que les deux astres entrent en collision [Image 1.10]. Et Wagner, toujours Wagner, pour 'pessimiser' le tout, pour engourdir l'ensemble de sa sinistrose. Une telle sophistication, un tel raffinement de l'image prend fin avec l'apparition du titre, *Melancholia* [Image 1.11], dans un style d'écriture délibérément négligé, accentué d'un coup de *brush* déjà expérimenté dans *Antichrist* (2009), l'autre film-désastre de von Trier.

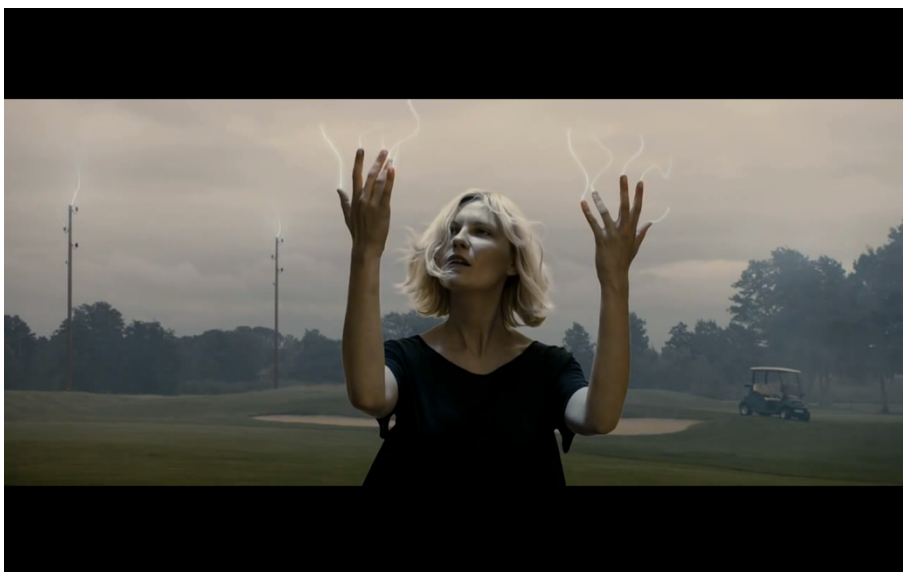


Image 1.8 Melancholia

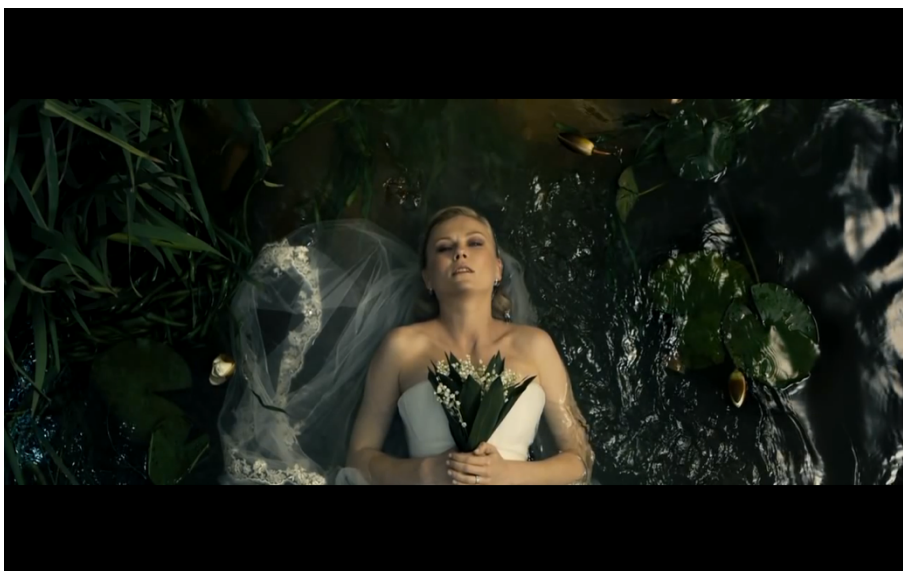


Image 1.9 Melancholia



Image 1.10 Melancholia



Image 1.11 Melancholia

Nous comprenons par ailleurs combien von Trier est redevable à ceux qu'il cite ; combien la picturalité de son prologue, à grand renfort de caméra fixe et de variation d'échelle, est pour ainsi dire poussée par une culture, une histoire de l'art via laquelle il déploie ses propres images comme autant de clichés, de champs sans contre-champs, d'images kitsch prêtes à figurer en couverture d'un magazine de mode. Ayant dit cela, dans quelle mesure était-il nécessaire que von Trier exhibe ses connaissances en matière d'art et puise aussi bien du côté des préraphaélites (Millais notamment) que de l'art-vidéo de Bill Viola dont il n'était pas sans savoir, au moment de produire son film, que ce dernier co-réalisa quelques années plus tôt, aux côtés de Peter Sellars, une adaptation vidéo-opératique de *Tristan und Isolde*²⁸ ? A n'en point

douter, von trier hérite de Wagner, de Millais, de Shakespeare, de Brueghel, de Viola, et par-dessus tout de lui-même et de son Dogme, comme d'un passé qui continue de mordre sur son temps, sur son style, de presser sur sa manière de capter le mouvement. Veut-on dire que von Trier est ainsi débiteur de ces noms de l'art d'hier à aujourd'hui ? Le nommer comme héritier c'est—au lieu d'avoir à le ranger dans une lignée—le désigner comme un remixeur, aussi bien un re-faiseur qu'un dé-faiseur de ces images (pour beaucoup patrimoniales) qui pressent toutes à la fois sous son plan d'œuvre.

C'est une image de la fin (sans fin) que lance et que relance von Trier, puisqu'il faut bien que la mélancolie du monde (l'image de sa culture) l'ait devancé, et que sa variation (thématique) sans trouve influencée. Or, nous voici à la fin de ce prologue-fleuve que le film (re)commence. À peine terminée, le début de la fin rouvre sur une nouvelle possibilité de clôture. C'est-à-dire que ce à quoi nous assistons c'est l'impossible dénouement d'un désastre qui a du mal à finir, de sorte que ni le futur, ni le passé, ni le présent ne se déterminent tout à fait clairement. Tous les plans emboîtant le pas à ce visage (et pourquoi ce besoin urgent de nous faire entrer par le visage ?), font ainsi les frais de cet enchevêtrement et indiscretion. Chaque articulation, chaque battement d'aile, le moindre agissement (intentionné ou non) s'étire et se détend, s'allonge, s'exprime avec plus de temps que d'habitude. Chaque plan y va de sa prise de temps, de son remuement, de son empressement ou alanguissement. Ce qui indique que le désastre tient aussi, et peut-être même surtout, dans ce *suspens*, dans cette zone grise que constitue l'ensemble du prologue, du fait même que la destruction de la Terre tarde à venir, et que cet état du monde a, semble-t-il, du mal à partir.

Le désastre a (déjà eu) lieu, ou ce sont les premières images de *Melancholia* qui ont été l'avoir-lieu d'un drame d'envergure astrale, même si ce dernier n'aura été précédé d'aucun avertissement, d'aucun signe avant-coureur, d'aucune image laissant entendre (et attendre) que la fin, en vérité, eut été le commencement. Le rebondissement aura été de taille à l'extinction des lumières et au soulèvement des images : les yeux de Justine s'écrouillant, avec le plus grand pénible, et ce regard de plomb, des plus langoureux, cadré devant le saisissant spectacle d'une hécatombe d'oiseaux.

Lenteur d'un affaissement de la vie, touchée en plein vol et qui succombe au galop ; d'une mère et d'un fils essayant d'échapper à l'inéluctable, d'une mariée prise au piège d'un appareil laineux et qui, glissant à flot, finit par emporter le monde, Dieu et la science dans son sillage. Tout ce qui autrefois courait, roulait, dis/continuait est ainsi froissé par la dépossession de sa motricité propre. Peu importe la nature de ce que le ciel veut bien laisser tomber et ne

plus abriter (Dieu y compris) : reste que l'existence de la vie aura été diluvienne, torrentielle, et nul doute qu'elle aura fait grand bruit à la tombée de la nuit. On aura beau l'avoir répété autant de fois que voulues, l'événement n'aura jamais ressemblé à ce à quoi on s'était pourtant préparé.

Huit minutes, seize plans pour effectuer la traversée de situations aussi merveilleuses, aussi fantastiques les unes que les autres. Dans la perception, elles nous paraissent des plus visqueuses, impliquées dans une expérience qu'on eût dit marécageuse. Huit minutes, seize plans, autant de situations aussi resplendissantes qu'inquiétantes, tapies entre jour et nuit ; autant de visions et d'apparitions étranges, et qui jamais ne resurgiront telles quelles dans le flux ultérieur des images. Ces images semblent exister d'elles-mêmes, sans lien sensori-moteur direct pour les rattacher entre elles, s'interdisant à servir de contexte au récit ultérieur. Nous ne savons où ni quand nous situer, d'autant qu'elles ne sont jamais attribuées à la perception d'une personne ou d'un groupe en particulier.

L'extrême ralenti c'est peut-être ce qui traduit la solennité de l'instant (comme lorsque la mariée s'avance à pas lents vers l'autel où l'attend son futur époux, à la vie, à la mort), mais c'est surtout ce grâce à quoi l'on tire sur l'événement, sur la perception comme événement, et même ce à quoi l'on tient quand l'œil n'a pas le temps qu'il réclame, comme un organe volontaire, pour *sentir* ou *voir passer* la déréluction du monde. Gravité lunaire, pas de géants sur Terre. Aussi, la fin c'est tout de suite, et pour plus tard, c'est donc deux fois, *deux fois de suite* : *Melancholia* commence ainsi par répéter ce pour quoi il n'y a pas de seconde chance, ultime répétitif et préparatif en attendant la résolution de l'attente. C'est là par où tout débute, accoste et recommence : il en va ainsi d'une publicité dont la vocation est d'être à la fois *réclamée* et *répétée*, par un montage de plans calqués sur le modèle des images commerciales.

Mais ce n'est qu'en allant vers la fin *du* monde qu'*un* monde sans fin semble émerger. C'est le paradoxe de chaque plan, mais aussi du prologue, de ruiner la logique révélatrice et significative de la fin des temps, tout en la dévoilant et en la (re)montrant. La fin c'est maintenant, mais c'est aussi pour plus tard... *peut-être*. Et c'est cette potentialité dans la répétition qu'il nous faut nécessairement examiner, en ce qu'elle pose à la résolution et à la détermination de nouvelles contraintes et conditions. C'est en apparaissant dans le doublement de la fin qu'elle nous ouvre à des raisons de croire en ce monde-ci, c'est-à-dire en sa continuation, mais *autrement*. Cette torsade de l'attention et de la croyance, par où l'émergence d'une autre vie devient possible, est ce qu'Alanna Thain récupère dans l'idée du suspens : « Cinematic suspense gives us the image of how we are in time, the consistency of the self

becoming (an)other. I term this *immediation*: suspended (re)animation » (Thain 2017 : 12). Pour autant, cette duplicité de la fin ne nous redonne pas « l'illusion du monde », ainsi que le craignait Deleuze, mais trouble au contraire les catégories du vrai et du faux, de l'avant et de l'après, du réel et du surnaturel. « This suspended (re)animation witnesses not the reanimation of the same, but a suspending of the already-known in favor of the emergence of the as-yet-unlived » (2017 : 12). Dans la répétition—à double vitesse—du dénouement, une autre façon d'en faire l'expérience émerge. À vrai dire, ce n'est qu'en réapparaissant que le film de la fin renoue avec sa propre indétermination (peut-être), comme son propre potentiel. La « réanimation du même » ne résiste pas à l'étrangeté non-séparée du retour.

Aussi, aucun tableau du prologue ne saurait rivaliser avec la vicissitude—que l'on doit pour l'essentiel à l'utilisation de la caméra-épaule—de tout ce qui talonne l'apparition du titre. L'infiniment lent (et grandiose) de la séquence inaugurale (tantôt muséale) se trouve ainsi chahutée par la vivacité des situations qui suivent. L'agilité de la caméra (à rebours du comportement quasi stationnaire de la séquence initiale), son incessant tremblement, les passages incessants de focus à hors-focus, le montage en *jump-cuts*, témoignent d'un revirement formel. La proximité et l'immersion de la caméra parmi les personnages contrastent aussi bien avec la distance que le mono-perspectivisme du début. La nervosité de l'image, les soubresauts du montage, et parfois l'absence, si ce n'est la déhiscence du point de vue, nous propulsent dans un monde dynamique, instable, modulable par les encadrements et les décadrements de l'image. Mais c'est aussi ce qu'annoncent, en prélude, la noyade de Gainsbourg dans un terrain de golf ainsi que les correspondances foudroyantes entre Justine et son environnement. C'est de la sorte que se défend l'arrangement stylistique du film (passé le prologue) : enclin à une physique vectorielle—et non plus ponctuelle—de l'espace.

Lars von Trier est d'autant plus rompu à l'exercice : quiconque est un habitué du cinéaste reconnaît sans peine nombre des « règles » édictées par le « Vœu de Chasteté »¹ et le manifeste dont Trier (la particule « von » n'étant qu'une coquetterie de plus à l'actif du réalisateur) et son compatriote Thomas Vinterberg sont à l'origine. Aussi, le dispositif Dogme 95 reprend-il du service, dans une moindre mesure certes : car aussi bien la présence non-diégétique et infatigable de Wagner que celle des effets spéciaux dérogent aux sacro-saints principes qui gouvernaient jadis la réflexion et la production du studio Zentropa. Toujours est-il que d'un coup, d'un seul, le design de papier glacé, la mise en scène haute couture, si lugubres soient-ils, font place à un paysage où les mouvements des personnages ne se distinguent plus

forcément de ceux de l'image, et où le rigorisme (subliminal) du début s'estompe en faveur d'une pratique d'improvisation impliquant à la fois acteurs et preneurs d'images-sons.

Avec *Melancholia*, von Trier n'en est évidemment pas à son premier dés/aveu de chasteté, ni à une reprise partielle de sa systématique d'antan : *Dancer in the Dark* (2000) faisait déjà preuve de réticence vis-à-vis du dispositif de tartufe, pharisaïque, auquel lui-même avait donné naissance cinq ans auparavant¹⁶. Sauf qu'ici tout indique qu'il s'agit de multiplier et de varier les textures, les vitesses qui ont trait à l'amalgame de deux mondes—quitte à brouiller leurs différences et n'y voir qu'un par-dessus l'autre. Si bien qu'en deux heures et dix minutes von Trier (re)découvre et expérimente d'autres manières de faire prise avec le mouvement, adopte ce qu'il s'est autrefois juré de dénoncer, contre quoi—ce « cinéma de bourgeois »—il s'était promis de faire campagne¹⁷. Les images ont tendance à se défenestrer, le montage à couper en plein milieu d'un geste, d'une action, à nuire à la continuité visuelle et situationnelle. Le monde paraît tanguer de part et d'autre d'un fil conducteur qu'incarnent Justine et sa sœur—que celles-ci tangent d'autant plus, qu'elles se mettent à osciller, à zigzaguer de haut en bas, de gauche à droite, à chavirer de part et d'autre d'une mince ligne d'horizon. Les précautions affichées durant la séquence d'ouverture paraissent bien loin. L'apparition du titre à l'écran ouvre la voie à une prise sur le réel *en mal de cohérence* tant elle ne lésine aucunement sur les zooms, les coupures, les hésitations, les enjambées inopinées : c'est dire que tout ce qui en dérive lapide d'un bon coup la suave et élégante fin du monde. La présence de la caméra n'est jamais aussi palpable que durant ce laps de temps allant de la désastreuse réception donnée en l'honneur des nouveaux mariés au désastre planétaire final. Comme s'il s'agissait désormais de se laisser chahuté par des forces venues d'un Ailleurs, d'un Lointain dont on ne saurait pourtant déterminer la distance. C'est dire à quel point les accélérations des uns, les errements des autres, et les déformations spatiales du film s'aliènent, en grande partie, l'esthétique pommade, lénifiante et quasi anesthésiante du prologue—d'une définition si haute, si quintessenciée, d'une propreté telle qu'on y verrait partout de la synthèse¹⁸.

Le plan qui va forcer ce prologue à déclarer forfait—illustratif de la cosmétisation à outrance que vomissait le Dogme—est celui où domine le titre du film en lettres capitales, accompagné du patronyme du cinéaste. Ceci étant, il va falloir se montrer prudent et comprendre en quoi les diverses techniques ou vitesses employées sont symptomatiques d'un agencement, d'une intrication que le cinéaste tente de nous faire sentir. L'élément déterminant

dans tout cela est que von Trier commence par séduire, par enfumer son auditoire avec des images de destruction qui, en réalité, n'ont rien de terrifiant.

Combien se sentiront trahis, piégés après avoir nourri tant d'espoirs, moussé tant d'attentes, même si la Terre, en effet, sera bel et bien détruite pour une deuxième fois de suite. Prologue en traquenard : c'est l'appât pour que nous mordions à l'hameçon. Le film se construisant, on ne peut que constater qu'aucun des plans émaillant cette ouverture n'est repris tels quels ; qu'aucune de ces situations magiques et fantastiques n'a d'existence corrélative dans le grand schéma narratif que poursuit l'œuvre. Quand tout *semble* reprendre, et rejouer sur la musique de la fin—la fuite manquée de Claire et de son fils, piégés par une pluie de grêle—c'est en réalité une sensation (double) de déjà-vu qui interrompt l'arrangement du mouvement et du temps.

À ce prologue sans doute faut-il attribuer une fonction opératoire, beaucoup plus que prémonitoire ; même s'il doit nous mettre en condition d'accepter—à tout le moins de supporter—le déchaînement de mesquinerie, de violence, de mépris exprimés par un cortège de personnages tous aussi cyniques et orgueilleux, tous plus humiliants et arrivistes les uns que les autres ; bref, avant que von Trier commande à l'orchestration et au dynamitage d'une sphère aristocratique avec laquelle il est difficile de sympathiser.

Il faut donc faire l'expérience du prologue de *Melancholia* comme on la ferait d'une annonce publicitaire vantant les mérites (ou le préjudice) de ce qui va venir et qui, pourtant, ne va pas venir : ces seize plans constituent presque un surplus de « figures »^{iv} promotrices d'on-ne-sait quelle manière de vivre—ou s'agit-il de mourir. Or, Lars von Trier prend soin de les isoler, de les arracher au schème narratif, désenchainant son cinéma—le temps d'une ouverture—de ses présupposés représentatifs.

De quelle manière s'engager avec ces images sans pour autant les écarter du processus avec lequel von Trier lui-même tente de faire prise ? Car, une fois la destruction de la Terre imagée, de quoi peut-il être question durant les deux heures qui suivent ? Comment von Trier va-t-il bien pouvoir « remplir » ces quelques minutes^v qu'il nous reste à traverser ? Comment compte-t-il dire *plus* que ce qu'il a déjà entamé et pulvérisé ? Hors-propos, hors-contexte, la situation inaugurale l'est tout compte fait : sa fonction n'est donc ni de documenter ni d'illustrer quoi que ce soit, elle est purement opératoire^{vi}. Ironie mordante de von Trier, certes pas nouvelle, mais ironie tout de même de figurer la fin du monde avant même de l'avoir commencé, ou de confondre le début et la fin dans une éternelle répétition, voire suspension.

On ne peut que se plier dans un « avant » qui est *en même temps* un « après » : notre expérience se dit d'abord de cette relation, de cet empiètement.

Le temps (se) donne ce que les forces déforment.

Ça va vite. Ça va lentement. Et là, *ça va comment* ? Ce questionnement est entièrement dû à la manière dont nous tentons d'accompagner le mouvement de pensée de von Trier, tout en récupérant et en revisitant le concept de réanimation invoqué par Alanna Thain. C'est-à-dire qu'il nous faut à tout prix méditer sur l'image du temps que présente *Melancholia*, car c'est en elle, et par elle, sur un mode résolument pragmatique (*comment vivre le monde autrement ?*), que nous devons poursuivre cette enquête spirituelle.

Si la sensation du temps—dans un sentir en excès du vécu, mais qui prend ce dernier en charge—est ce devenir que nomme l'immédiation, en quels termes devrions-nous décrire l'image que *Melancholia* en donne ? De quels concepts, affects, mais aussi conventions, est-elle l'articulation ? De quelles formations temporelles nous dissuade-t-elle ? Et comment l'autrement, et l'altérité, d'une vie est-elle possible, c'est-à-dire expérençable ? Mais surtout : qu'est-ce que cela veut dire *donner une image* ? Ce thème de la donation (marié à l'idée même d'une sensation du temps) doit rester au cœur de cette conversation. C'est d'ailleurs par la notion de *rythme* que le cinéaste Andreï Tarkovski parvient à l'introduire dans le champ cinématographique.

Que « le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux » (Tarkovski 2014 : 139), c'est en substance ce que Tarkovski énonce dans *Le temps scellé*. Peut-être qu'en nous demandant *comment* ce « flux du temps » s'écoule à travers le film, nous cherchons à rendre compte de l'intensité qui le *rythme* de part en part. C'est que le rythme, comme le souligne Tarkovski, est irréductible à sa spatialisation. Si l'intensité détermine autre chose qu'un *spatium* extensif, c'est que nous avons affaire à une com/préhension du temps qui refuse de le sceller sur ses prises de formes. Et comment l'espace pourrait-il être une condition *sine qua non* à l'existence du temps ? N'est-ce pas le subordonner au calcul, point par point, d'un instant à l'autre, de son mouvement ?

Ainsi, nous avons vu en quoi les éléments stylistiques du film (prologue et récit) contredisent aux déterminations newtoniennes de l'espace qui font de celui-ci un conteneur de possibles. Reste à comprendre ce que la notion d'intensité peut offrir à notre description non

seulement de l'événement *Melancholia*, mais aussi de la non-extensivité d'un Temps (sans temps).

Différence et répétition, célérité et lenteur, tous se disent d'une intensité qui s'écoule dans l'image avant d'être subordonnées à l'activité perceptive d'un ou plusieurs médiateurs. *Il se fait du temps* comme on dirait de la pluie qu'elle tombe, sans pour autant affirmer qu'elle se fait *pour soi*. Le temps, dans son ordre relationnel infini, n'est pas à proprement parler un prédicat : « il » se fait, « il » s'écoule dans l'image comme une réalité dont il s'agit alors d'intercepter ou d'imager le passage. Le temps *va*, et nous ne pouvons que constater qu'il se fait, qu'il se meut et *comment* il se meut, tel qu'il se vit à travers le tissu filmique. « Rendre le Temps sensible *en lui-même*, tâche commune au peintre, au musicien, parfois à l'écrivain. C'est une tâche hors de toute mesure ou cadence » (Deleuze 2002 : 63). Le temps (se) *donne* ce que les forces *déforment*. Temps = Intensif. Ce pour quoi une image ne vaut que comme *approche* et non comme donation ou prise de forme du temps. Nulle image ne peut être dite pré-objective, par cela même que l'intensif ne s'accomplit jamais entièrement dans les qualités sensibles qui l'expriment. Si la sensation ne faisait que répéter ce qui la conditionne, si le virtuel contenait déjà toutes ses prises de forme à-venir, l'émergence d'imprévisible nouveauté resterait lettre morte. L'éthique serait un vain mot.

Comment pourrait-on « rendre » l'incommensurable, « rendre » le rythme, tandis que le terme, ainsi que la matière *image* est une « parabole pour le virtuel » (Massumi 2002 : 21) ? Or, qu'en est-il de ce virtuel ? D'autant qu'à suivre Tarkovski, mais aussi Thain, ce dernier n'est accessible, sinon transduisible^{hui} que de manière indirecte, dans l'enveloppement mutuel de la pensée et du sentir, via l'émergence du non-vécu : *ce qui* ne peut qu'être senti, pensé dans ses effets multipliés. Nous sommes en possession de deux énoncés concernant le virtuel :

L'intensité est à la fois l'insensible et ce qui ne peut être que senti. Comment serait-elle sentie pour elle-même, indépendamment des qualités qui la recouvrent et de l'étendue dans laquelle elle se répartit ? Mais comment serait-elle autre chose que « sentie », puisque c'est elle qui donne à sentir, et qui définit la limite propre de la sensibilité ? (Deleuze 1968 : 297)

The virtual, as such, is inaccessible to the senses. This does not, however, preclude figuring it, in the sense of constructing images of it. To the contrary, it requires a multiplication of images. The virtual that cannot be felt also cannot but be felt, in its effects. When expressions of its effects are multiplied, the

virtual fleetingly appears. Its fleeting is in the cracks between and the surfaces around the images. (...) No one kind of image, let alone any one image, can render the virtual^{hiii}. (Massumi 2002 : 133)

Le mieux est de commencer par mettre en évidence le lien qui relie virtuel et intensité, sensibilité et effectivité. Des pages admirables de *Différence et répétition* consistent à énoncer le primat d'une intensité par rapport aux répartitions qualitatives et extensives qui en émanent. « Telle est la nature du virtuel, que s'actualiser, c'est se différencier pour lui. » (Deleuze 1968b : 272). Autrement dit, l'actualisation du virtuel n'est pas contractée dans un possible préexistant. « L'actualisation, la différenciation, en ce sens, est toujours une véritable création » (1968b : 273). C'est dire qu'entre l'actualité (l'effet) et le virtuel (l'intensité) le rapport n'est pas d'isomorphie. Toute démarche représentationnelle ou référentielle reste foncièrement inadéquate. C'est que le virtuel tend à s'absenter (ou trans-apparaître) dans l'entour d'une image : c'est pourquoi Brian Massumi préfère en multiplier les images (non-référentielles) plutôt que de (prétendre de) le *donner* comme tel. L'insensible est au senti ce que le virtuel (réel mais abstrait) est à l'effet, c'est-à-dire une cause immanente, un dehors irréductible à ses apparitions concrètes, à son envers possible. L'image se dit en tant que résolution d'une contrariété, d'un champ problématique, d'une disparation plus profonde que toute profondeur tangible, plus lointaine que tout horizon possible. Cette réalité du virtuel aussi bien Deleuze que Massumi la prolongent à partir de Bergson (mémoire) et de Simondon (pré-individuel) en vue de penser l'activité d'un Dehors incompressible et inéquivalent à ses prises actuelles, d'infléchir sur la processualité d'une charge intensitaire plus-que-possible. D'un ordre à un autre, le mouvement va comme suit : du virtuel à l'actuel, du « souvenir pur » bergsonien à l'individué simondonien. C'est un passé pré-personnel dans lequel s'instaure *d'emblée* le présent.

Il est donc une profondeur à laquelle renvoie effectivement toute image perçue, un imperceptible, une limite dont cette dernière propose une explication. Un empirisme transcendantal — tel est le nom de la philosophie que Deleuze vise en pratique — est tourné vers *ce quoi, ce qui* à la fois génère et dispute les limites de la pensée-perception. Comment parvenir à « cette profondeur en soi, cette intensité en soi au moment originel où elle n'est plus qualifiée ni étendue », c'est tout l'enjeu, nous dit Deleuze, d'une « pédagogie des sens » (Deleuze 1968b : 305). Enjeu inséparable de cette « tâche » de l'artiste : « [r]endre le Temps sensible en lui-même », « hors de toute mesure ou cadence ». Encore faut-il que nous développons les

techniques, les images, les expériences qui privilégient la différenciation créatrice à l'identité fixatrice, qui apprennent à penser et à sentir la dimension pré-individuelle de l'*agissant*.

Comment peut-on dire du virtuel qu'il est à la fois l'*être*, voire l'*entre* de l'image, sa « profondeur originelle », et en même temps ce que l'image *refait* ou *répète* à sa manière, dans un style sans ressemblance aucune avec la multiplicité virtuelle qui la conditionne ? Cela n'a de sens que si l'on comprend bien que le problème de la création, au cœur de la distinction que Deleuze trace entre virtuel et possible, va de pair avec celui du commencement et, à cet égard, participe au démenti d'un présupposé possible. Le problème du commencement a partie liée à l'actualisation du virtuel, lui-même sans début ni fin : faute d'une problématique à résoudre — donc non donnée sur le versant actuel de l'image — comment peut-on envisager autre chose qu'une vulgaire réactivation d'un possible préexistant^{ix} ? Le mot « commencement » est à la fois un relais et une ruse pour signifier le passage à l'acte d'un temps-sans-temps — c'est-à-dire d'une anorigine — insensible *en lui-même*. Une « pédagogie des sens » a chez Deleuze exactement la même ambition qu'un existentialisme spéculatif : se faire un corps entre ou par-delà les images.

Si von Trier succombe à la vivacité du temps-sans-temps (hors de toute mesure) et à la dynamicité d'un espace entrecoupé de vitesses, de directionalités, mais aussi de rythmes, il en coûte à sa stratégie de penser ou d'expérimenter le politique comme « une manière d'accélérer ou de ralentir le temps, de resserrer ou d'élargir l'espace, d'accorder ou de désaccorder le regard et l'action, d'enchaîner ou de désenchaîner l'avant et l'après, le dedans et le dehors » (Rancière 2011 : 111), de redéfinir le rapport entre ce qui n'est pas encore, ce qui pourrait être et ce qui aura été, entre le donné (dans et par la sensation) et *ce qui donne* (comme condition virtuelle), entre les formes du sensible et l'intensif qui en opère la critique. Une telle redéfinition, en-deçà des formes sensibles du réel, correspond d'ailleurs au travail du diagramme qui, à suivre Éric Alliez, consiste :

à distinguer et à mettre en rapport ce qui est force sensible (une épreuve empirique du sensible) et le champ virtuel des forces insensibles (en ce sens transcendantal, comme condition virtuelle de réalité de l'expérience). C'est pourquoi l'intensif qui met le sensible en devenir ne peut être appréhendé que par l'expérience que nous faisons, selon l'expression deleuzienne, d'une « puissante vie inorganique » qui nous enveloppe, nous déborde, nous relance. (Alliez 2013 : 12)

Ce qui, dans le fond, excède les accélérations sensibles, les resserrements, enchaînements et désenchaînements ranciériens qui, sous cette rubrique représentationnelle, ne visent rien d'autre que la présence, mais nous permet cela dit de distinguer une politique du sensible d'un empirisme transcendantal tourné vers la mise en devenir des images.

Il s'agit de penser—dans le sentir—l'existence d'une dimension de réalité plus que sensible, gratifiant le présent de sa portée spéculative. Ce qui est senti-pensé dans l'effet de ralentissement dont pâtissent les images inaugurales de *Melancholia*, c'est la perception elle-même comme l'effet des forces émergentes et déformantes. Transposant une formule de Massumi, on peut alors dire que l'imagination—cet opérateur d'images—coïncide avec l'activité diagrammatique permettant de nous saisir « plus ou moins vaguement » de la sensation aqueuse de temps où se profilent ces images. Exprimé différemment, l'opération qui sous-tend le diagramme, effet de la pression du virtuel, ne se joue pas dans le registre des formes sensibles. La force des images tenant lieu de lancement à *Melancholia* n'est pas à proprement parler *dans* les images que nous percevons, car ce dont nous faisons aussi l'expérience dans la perception c'est le passage lui-même d'image à image, leur capacité immédiate à tenir ensemble, à être affectées et à s'entre-affecter. Les virtualités de l'image errent en excès de leurs cristallisations. C'est bien le sens de ce que nous dit Massumi dans cet extrait tiré de ses paraboles : que le virtuel, dans toute sa fugacité, trans-apparaît (*fleeting*) dans l'entre-images. Pour autant, cette trans-apparition nous éloigne d'un espace précipité entre deux images physiques. Il ne faut pas entendre « entre » à la manière d'un spatium extensif (divisible, décomposable) entre deux formes, elles-mêmes espacées et qualifiées. Qu'on en juge par la façon dont Raymond Bellour médite et varie sur le sujet :

Un lieu, physique et mental, multiple. À la fois très visible et secrètement immergé dans les œuvres remodelant notre corps intérieur pour lui prescrire de nouvelles positions, il opère entre les images, au sens très général et toujours singulier du terme. Flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable : il est la variation et la dispersion même. C'est ainsi que les images désormais nous parviennent, l'espace dans lequel il faut décider quelles sont les vraies images. C'est-à-dire une réalité du monde, aussi virtuelle et abstraite soit-elle, une réalité d'image comme monde possible. (Bellour 2002 : 14)

L'*entre*, ainsi que le thématise Bellour, reste *impliqué en lui-même*, malgré les images ou corps-effets en lesquels il s'explique. Il est important de le distinguer d'une étendue qualifiée (de

l'image), tout en y préservant la singularité intensive, l'élémentarité diagrammatique, c'est-à-dire la « réalité d'image comme monde possible ». C'est une différence beaucoup plus profonde (« secrètement immergée ») que toute différence émergée qui gronde en-deçà des images. La beauté de la *Melancholia* de von Trier peut ainsi nous ravir les yeux, il n'empêche qu'un examen critique et diagrammatique des forces-signes, tel que nous y invite la « pédagogie » de Deleuze, nous oblige à réprover le centrisme oculaire de l'art cinématographique.

Reconnaissons le risque que le maniement du terme « entre » engage. Mais il faut bien que, d'une manière ou d'une autre, nous mettions à l'épreuve une nouvelle grammaire du rythme et de l'intensité qui nous ouvre au sentir. Risque, certes. Multiplié par l'activation d'un concept (trans-apparition) assez nouveau, encore jeune, et qu'il nous reste à consolider. Mais risque nécessaire, dans la mesure où nous aurons, ici comme ailleurs, à nous mesurer aux espacements du langage et pourtant mettre des mots sur une expérience flottante, un *Dehors insensible en lui-même*. Et qu'il s'agisse d'imaginer (de sentir par la pensée, et de penser par le sentir) ce qui dans l'entour des images ne peut être senti *comme tel*, tel est l'impératif sous lequel la pensée opère son examen critique (immanent et actif) des cartographies artistiques.

Si cet argument sert à prouver quoique que ce soit, c'est que le sens multiple des images de *Melancholia*, et la mondialité non totalisante et intensive du monde, sont à chercher du côté des forces qui les travaillent, qui luttent pour se les approprier, pour en elles s'exprimer. À Deleuze de faire remarquer que « la perception dans ses aspects les plus divers est l'expression de forces qui s'approprient la nature » (Deleuze 1962 : 6). D'autant plus que la perception-symptôme est en prise, sur-le-champ, avec d'autres symptômes eux-mêmes en rapport avec d'autres forces et puissances qualitatives. Impossible de tracer le sens de l'événement de la perception sans procéder à un examen généalogique, c'est-à-dire critique—que Deleuze désigne également comme une symptomatologie²⁶ dans *Nietzsche et la Philosophie*—des forces qui s'emparent de l'image-corps. Une image est une manière d'être incitée et excitée par des forces agissantes, en luttent les unes avec les autres. Ce que sont et ce que font ces forces est, à tout le moins, ce à quoi nous oblige « l'art délicat mais rigoureux de la philosophie » (Deleuze 1962 : 5).

Par-delà sa signification, nous sommes immédiatement happés par l'a/pesanteur, par la grâce des gestes incarnés du prologue. Perceptivement, nous identifions le caractère atypique de ces images à la manière qu'elles ont de rendre compte des forces dont elles symptomatisent l'influence. Et ceci d'autant que les images-corps manifestent quelque chose d'inhabituel dans

l'exécution de leurs mouvements : d'inhabituel, en ce qu'à leur manière de se déployer, à la fois de se plier et de se déplier, qu'à leur vitesse d'expression et d'exposition nous y voyons une certaine rupture d'avec la façon dont nous percevons et performons, dans des conditions *semblables*, de telles actions. Mais ce sont aussi bien ces conditions (de forces) que cette semblance qui demandent d'être étudiées dans la sensation.

Parler de gravité et de pesanteur, d'attraction et de repoussement, c'est ainsi nommer la manière dont un champ de signes prend effet dans notre perception. C'est à la fois un physique et un mental, un « lieu » précise Bellour, dans une affinité certaine avec la chair merleau-pontienne, qui ne correspond aucunement à l'espace or/donné qui nous apparaît d'emblée. Encore une fois, aucune force n'est perceptible en tant que telle. Autant la gravité que la pesanteur sont des forces-signes insensibles comme telles, mais perçues dans leurs effets. Nos perceptions vécues ne sont que les enregistreurs d'un passage à l'acte du virtuel dans l'ordre du possible, d'un pathos conditionnant ou pressant l'existence phénoménale. La virtualité des signes ne s'épuise jamais dans les actualités auxquels elles donnent vie. Une force ne peut ainsi qu'être suscitée dans les effets qui l'actualisent.

Aussi, devons-nous nous montrer prudents sur ce rapport entre le virtuel et l'actuel. C'est qu'une telle relation, si elle observée d'un point de vue déterministe, pourrait laisser entendre que l'existence en acte est déjà contenue en germe dans le virtuel, ou que les actualités ne sont réalisables que dans un univers—une substance—déjà donné. Or, c'est exactement l'inverse qu'il s'agit de souligner en disant qu'aucune logique (ni logistique) linéaire, principe d'un finalisme ou évolutionnisme désavouant la moindre marge d'indétermination, n'est indispensable à la coappartenance du non-effectif (virtuel) et de l'effectif (actuel). Le virtuel est par trop disparate, trop différentiel—dans sa non-séparabilité—pour contenir quelque idée que ce soit, définitive de surcroît. La réalité du virtuel *n'est pas* un conteneur de possibles.

L'éternel présent de *Tristan und Isolde*. Ou comment venir à bout de Wagner ?

Pour sa bande-son, Lars von Trier n'a pas fait appel aux services d'un compositeur pour concevoir l'un des éléments clefs de son œuvre. Il a été jusqu'à dépoussiérer un canon du répertoire classique et le faire jouer en boucle pendant plus de deux heures, comme s'il s'était agi de l'unique paysage que devait soutenir notre audition. Le Prélude de *Tristan und Isolde* (1865) habite le film comme une âme en peine, et s'y répète à force de ne plus mourir. Mais on pressent déjà qu'une telle répétition, qu'une telle errance annonce un doublon d'une échelle

plus grande encore et qui concerne l'image même de la fin du monde, celle qui revient, se refait, comme un événement interminable et indépassable.

C'est-à-dire que *depuis* Wagner, la musique de la fin n'a jamais cessé de hanter et de tourmenter la philosophie (de la musique). Philippe Lacoue-Labarthe résume : « Il n'est sans doute pas impossible de dire que Wagner, au fond, a *saturé* l'opéra. Une preuve, qui n'est rien moins qu'indirecte, en est que tout ce qui a succédé sans se dérober à l'ambition – exorbitante – qu'il avait imposée, porte les stigmates de la fin » (Lacoue-Labarthe 1991 : 219). Wagner, rien que Wagner : un temps qui refuse de finir. Seul canon pour accompagner ce qui sera à la fois le seul mariage, la seule parade des étoiles, aux allures de grande messe funéraire. La fin du monde est un grand classique, un grand œuvre qui ne finit plus de jouer, et le sort du monde est pour sa part scellé.

Il n'est qu'à entendre le nombre de fois que l'opéra de Wagner est joué pour comprendre que le cliché, lorsqu'il tourne à plein régime chez von Trier, finit par annihiler les effets qu'il était censé produire : à force, l'œuvre wagnérienne finit par sonner comme un simple refrain, au point où Steven Shaviro a pu la qualifier d'« automatisme rageant » (Shaviro 2012 : 13, ma traduction). À l'usure, plus rien ne surprend : pas même la fin du monde, d'autant que le cinéaste nous redonne celle-ci pour une deuxième fois. Ni von Trier, ni nous-mêmes ne parvenons à surmonter ce Prélude (encore moins à le *finir*) qui, à chaque fois que nous l'entendons, reprend depuis le début. C'est une affaire de reprise, et même d'emprise : « It is a sticking-point for the film, a moment that we return to incessantly, because it can never be surpassed » (13). Hélas, il nous faut tout re-commencer : *Tristan und Isolde* est à la fois notre seule chance et notre plus grand tourment. C'est ce sur quoi nous revenons, ce sur quoi nous retombons, perpétuellement. « On a beau essayer de la raccourcir ou de faire des coupures, comme tout le monde a pu la constater, elle restera toujours aussi longue : réduisez un opéra de Wagner de moitié et il vous semblera toujours aussi long » (Badiou 2010 : 101). Et qu'il se répète *depuis la première fois* témoigne en effet que jamais *Tristan und Isolde* n'est voué à s'effondrer, jamais n'est-il destiné à s'annihiler avec la deuxième fin du monde et, plus grièvement, « rend compte de l'impression que l'on a de percevoir chez Wagner, plutôt qu'une assurance, une difficulté à conclure » (124), une espèce d'irrésolution dans le geste. Difficulté que soutire non seulement la construction en boucle de von Trier, mais aussi l'astre qu'il fait passer sur scène, irrésolu à effectuer la catastrophe qu'il porte avec lui. Ce qui trompe, on le verra par la suite, c'est cette vue *du* ciel, cette perception qui nous livre à l'angoisse, mais aussi Wagner—ou plutôt le système Wagner-von Trier, dont l'eschatologie tire aussi bien du politique

que du religieux—*hésitant longuement*. Et que *Melancholia arrive*, effectivement, cela ne dément absolument pas qu'il est chez Wagner comme une volonté de retarder le temps même, d'en différer la fin, voire—et c'est ici qu'il faut situer le contentieux entre Nietzsche, Lacoue-Labarthe (entre autres) d'un côté, et Badiou de l'autre—de *jouer au-delà*. En témoigne donc l'apparition de l'Acte III de *Tristan* peu de temps après la seconde fin.

Générosité de Badiou : « Comme on sait, l'attente vaine est un thème wagnérien crucial, qui constitue la texture essentielle des deux tiers de l'Acte III de *Tristan*. S'il y a quelqu'un dont on peut dire qu'il a créé la musique de l'attente vaine, c'est bien Wagner » (59). C'est sans nul doute l'un des traits que retient von Trier, vu qu'il ne cesse de différer l'extrême résolution de son récit, bien qu'il se soit décidé à commencer par la destruction, quitte à la jouer une fois de plus. Cette attente-là, au bout du compte, von Trier la satisfait non sans un certain empressement. C'est, en revanche, vainement que nous attendrions de voir un bout de terre (de sororité ou de parenté) être sauvé ou épargné ; vainement attendrions-nous de voir le film, et avec lui le monde, se re-commencer ; vainement attendrions-nous de voir si le magique de la cabane a bel et bien opéré. À vrai dire, Lars von Trier coupe à même l'élasticité de l'attente par deux fois : une première dans l'immédiateté (l'histoire prend fin avant même qu'elle n'ait commencé) ; une seconde dans le différé (nous avons bien démarré, mais *Melancholia* tarde à venir).

Et pourtant : le système Wagner est dans *Melancholia* d'une façon terrible. Parce qu'il est seul, unique, mais aussi parce qu'il ruine, *si simplement*, la musique de cette fin du monde, et que « le système d'ensemble des dissonances théoriques ne fait que retarder la survenue de l'accord final » (123). Mais si l'on est aussi innocent que Nietzsche, ne doit-on pas soutenir, ou d'une certaine manière espérer, que Wagner est tout ce qu'il faut, tout ce qu'il s'agit de s'administrer pour que le monde touche à sa finⁱⁱⁱ ? Et sans doute n'existe-t-il, musicalement parlant, de poison plus efficace, de venin plus redoutable que ce *cas de musique*ⁱⁱⁱ. En vérité, Nietzsche ne disait guère autre chose : le cérémonial wagnérien nous coûte cher, tant et si bien que « (le) sentiment qu'on en a aujourd'hui est encore vivace » (Nietzsche 2007 : 57) ; mais reste à savoir si nous voulons bien nous le payer. Un *aujourd'hui* qu'il faudrait alors redescendre jusqu'au présent de von Trier dont le ressouvenir force toute la musique à se courber devant sa tyrannie, devant cet inquiétant phénomène de survivance. Wagner est de retour—il suffit de le jouer en mode *replay*—et avec lui le grand art qu'il cherchait de lui-même à restaurer, sinon à sauvegarder. Mais avec quelles promesses ? De nous sauver ? Et ce d'autant, c'est Nietzsche qui le déplore, que : « Wagner n'a médité profondément aucun autre

sujet que celui du salut : son opéra est celui du Salut. Chez lui il y a toujours quelqu'un qui veut être sauvé : tantôt un damoiseau, tantôt une damoiselle – voilà son problème. – Et comme il sait généreusement moduler son leitmotiv ! Quelles rares, quelles profondes modulations ! » (17)

Car Wagner, lui, est bel et bien *sauvé*, par deux fois même, de la fin des hommes ; c'est dire comment von Trier l'a élu *dernier*. Son hypnotisme ou, si l'on veut parler comme Nietzsche, sa sorcellerie est sauve de l'extinction après laquelle on ne s'attend point à (ré)entendre le moindre survivant. Si tout semble passager ou transitoire dans le film de von Trier, le système wagnérien réussit, pour sa part, à arracher sa propre sédentarité *in fine*. Le fait est qu'après les hommes *revient* Wagner, déclaré miraculé—portant d'ailleurs l'entière responsabilité de la fin. À vrai dire, la mise en image de von Trier est conforme à cette hypothèse de Badiou, à savoir que le système (stationnaire) wagnérien « représente l'exploration d'une possibilité, donc l'exploration de la possibilité d'une fin, en accord avec la dimension progressiste du XIX^{ème} siècle, mais sans que parvienne à s'imposer une Fin des fins, une finalité généralesm » (Badiou 2010 : 123). Générosité abusive de Badiou. L'idée étant que pour von Trier quelque chose *ne se termine pas*, en dépit de la plus grande fin, et ce « quelque chose » porte en réalité le nom et la musique de Wagner. S'il existe quelque chose comme une « clôture wagnérienne », ainsi que l'a diagnostiqué Lacoue-Labarthe, c'est donc à une curieuse fermeture que nous avons affaire dans le cas, si ce n'est la scène que lui fait Lars von Trier. Ne serait-ce que *Tristan* ne cesse, du début à la fin du film, d'ouvrir, d'entrevoir la possibilité d'un infini ouvert, et ce notamment en repartant à la conquête de notre audition. Il n'est tout simplement pas possible de condenser l'opéra de Wagner dans un métrage d'une durée aussi classique. On ne saurait invalider la remarque de Badiou : d'où qu'on le sectionne l'opéra de Wagner est indéfiniment long.

En arriver au final était pour lui un processus difficile, marqué par des hésitations, et il a tendance à laisser ouvertes plusieurs interprétations ou hypothèses. Il y a à vrai dire une forme d'hésitation qui lui est particulière et qui existe parallèlement à ce qui pourrait être considéré comme une fin d'une superficialité grandiloquente. (...) Plus généralement, on trouve chez lui une hésitation quant à ce que conclure signifie vraiment. (Badiou 2010 : 124-125)

Contre Adorno, qui voit en Wagner un dramaturge de l'attente (du résultat final), Badiou affirme au contraire ses « longueurs bien connues ». Il le rend apte, en interprète amical, à créer du temps. Tant et si bien qu'il le crédite d'en avoir extirpé trois expériences : le temps des

mondes disparates, le temps de la période d'incertitude, et le temps du paradoxe tragique. D'entre toutes ces expériences, c'est une « attente vaine », une hésitation à finir que Badiou reconnaît et célèbre dans *Tristan* et non une proposition « de ce qui se produit après l'attente » (101).

L'effet-Wagner consiste précisément à nous situer dans l'attente, musicalement. Badiou a tout à fait raison de dire qu'avec Wagner nous sommes bel et bien contraints de penser le temps : celui d'une incertitude que le philosophe, à travers son inventaire des régimes temporels qui étreignent l'œuvre de Wagner, détaille comme suit : « C'est essentiellement le temps des possibilités qui n'ont pas encore été réalisées, le temps où la création d'une possibilité est encore suspendue : elle est au programme mais n'a pas encore été suivie d'effet » (156). On sait justement que c'est ce même étirement ou engourdissement de la réalisation qui met Nietzsche aux bords de l'évanouissement.

C'est dire à quel point *Melancholia* est atteinte de Wagner, de la même manière que Nietzsche disait de ce dernier, sans ménagements du reste, qu'il est une maladie à laquelle nous devons faire face^{xiv}. Une cure de tout ce siècle, tel est donc ce que prescrit le penseur de l'intempestif. Le sens de la condamnation nietzschéenne peut se résumer d'une formule : sortir de Wagner, de sa difficulté, de sa musique marécageuse, car avec lui nous n'allons pas vers l'avenir. Wagner, telle est la maladie, la névrose, le symptôme de dégénérescence dont Nietzsche veut à tout prix se soigner. C'est à lui que Nietzsche entend résister. Un problème, un siècle, fait que Nietzsche associe Wagner à la décadence. Il lui consacre même un *cas*, un manuel de thérapeutique — si l'on ose dire — à destination des esprits victimes de son mensonge (« La musique de Wagner n'a rien de vrai » (Nietzsche 2007 : 41)).

Tristan und Isolde : seule musique dans le cortège de ces images d'extinction, d'engloutissement, de dissolution ; pour un rendez-vous, un final ô combien ardent, qu'il ne faudrait manquer pour rien au monde. Deux heures plus tard — *ou presque* : plan noir, image-butoir, nuit sidérale. Il aura bien fallu que tout ceci ait une fin, et prenne fin. *Mais sur le commencement*. Acoustiquement, aucune alternative n'est envisagée ni même envisageable : pénétrer à l'intérieur de *Melancholia*, c'est se laisser prendre au piège du romantisme 'larso-wagnérien', à son lancinement, à sa répétition, à son envahissement, c'est devenir captif de son Prélude à Tristan, et de fait de son *introduction*, de son sempiternel recommencement. On ne peut faire l'économie de l'infini wagnérien, de sa grandeur, de son sens monumental (de sa souffrance) — l'impératif wagnérien par excellence. Si inopinées que soient ses apparitions, Wagner n'en est pas moins un spectre, un revenant, une chimère qui ne finit jamais de nous

hanter, sans pour autant nous terrifier. Le pathos de *Melancholia* est lié plus intimement qu'on ne croit à son wagnérisme. *Ne pas* lui échapper est le *but* que poursuivent, obsessionnellement du reste, les images du film. De là à dire qu'il « représente encore une musique pour le futur » (Badiou 2010 : 126) nous n'en sommes pas tout à fait sûrs.

La pénibilité d'une vie sans espoir. Ce que tous *veulent*, *Melancholia* n'en *veut pas*.

C'est précisément là que je voyais le danger *majeur* pour l'humanité, sa tentation, sa séduction les plus sublimes—vers quoi ? vers le néant ? — c'est précisément là que je voyais le commencement de la fin, l'arrêt, la fatigue qui fait regarder en arrière, la volonté qui se retourne *contre* la vie, l'ultime maladie finale qui s'annonce dans la douceur et la tristesse : cette morale de la pitié qui gagnait de plus en plus, contaminant même les philosophes et les rendant malades, était à mes yeux le symptôme le plus inquiétant de notre civilisation européenne, elle-même devenue inquiétante : un détour aboutissant peut-être à un nouveau bouddhisme ? à un bouddhisme européen ? au — *néihilisme* ? (Nietzsche 1971 : 13)

Si la vie est pour Justine l'objet d'une véritable peine, doit-on forcément rattacher sa dépression à la venue (planétaire) de *Melancholia* ? Doit-on pour autant l'en rendre responsable et la sacrifier à ce type—dépréciatif—de volontarisme qu'évoque Nietzsche ? Et peut-on expressément déclarer qu'une de ses formes s'annonce dans la mélancolie de Justine, au vu de son extraordinaire relâchement ? Combien ce serait occulter l'amour, l'appréciation, la chaleur dont elle fait preuve ; combien ce serait s'opposer à sa façon d'être désenchaînée, d'exister sans fin ni but. D'ailleurs, Justine, *veut-elle* nécessairement quoi que ce soit ?

Mais que veut, au juste, le nihiliste ? Assurément le contraire de ce que la « volonté de puissance » *donne* et *déforme*. Forcément l'inverse de ce que la vie, elle, et elle seule, *fait* et *défait*. L'effort de dévitalisation dont il fait preuve n'a évidemment rien d'affirmatif, si ce n'est qu'à ses yeux il ne peut y avoir de mieux vis-à-vis des formes actuelles qu'une existence à laquelle la vie ne saurait être conviée. C'est d'ailleurs la pénibilité extrême de la vie, dans toutes ses déclinaisons actuellement données, qui exige qu'elle soit mise hors d'état de nuire. C'est la vie, en tant qu'elle semble continuellement se dévaluer et dont le cours ne finit plus de chuter, qui écope d'une telle condamnation. Parce que sans espoir, elle est tout ce à quoi il faut, sans ambages, causer du tort. Qu'importe dès lors l'invention ou la génération de formes nouvelles puisqu'au fond tout n'est que fatigue et préjudice. La continuation de la vie, à la fois dans les

formes et dans les *normes* vivantes qui lui sont contemporaines, est ce à quoi il devient urgent de faire entrave. La pensée du nihiliste ne s'arrime pas une alternative au monde dans lequel et par lequel il s'active à mener à bien ses projets de néantisation. Seulement, a-t-il cessé de croire en ce monde-ci et n'a que faire du possible. Tout ce qu'il souhaite c'est l'anti-monde, et non un autre monde. Ni alternative, ni issue ou refonte du système possibles : un tel incroyant ne propose *rien de mieux* (ne jurant que par ce nihilisme actif) que de faire souffrir la vie, de la réduire à *néant*, puisque celle-ci, tôt ou tard, se doit de faire bande à part. Le nihiliste, précise Nietzsche, « préfère encore vouloir le *néant* plutôt que *ne pas* vouloir du tout... » (181) Alors, si de la vie organique Georges Canguilhem peut dire qu'il s'agit « [d']une activité polarisée aux variations du milieu dans lequel elle se déploie » (Canguilhem 2011 : 80), il est pourtant un fait que la *volonté* du nihiliste, sa technique de non-vie si l'on ose dire, consiste à faire appel à la cause de sa propre destruction, ce à quoi ses modes d'existence et celles de ses partenaires terrestres ne leur sont d'aucun secours. Il devient assez clair que l'effort dépréciatif, voire entropique du nihiliste est dirigé contre la vie en général (devenue hostile à elle-même).

Lorsque la vie, devenue raison de sa propre peine, se répugne d'elle-même et décide ainsi de se faire justice, lorsqu'elle agit du mieux qu'elle peut pour mettre en péril sa propre continuation, jusqu'à entraîner tous les communs avoisinants (transindividuels, trans-subjectifs et trans-sexuels) dans son péril, on atteint à une ambiance si exigeante qu'il est un devoir de fructifier, dans les limites qui nous sont imparties, les moyens d'abrégier sinon d'éteindre une telle malice. C'est un éternel refrain nietzschéen ou une archéologie foucaldienne : passez l'épaisseur et le creux de l'homme, libérez la vie en lui, à vous de le finir non moins que de vous appliquer à le rendre irréductible à la pénibilité de la vie, du travail et du langage.

Volonté de puissance chez Nietzsche comme Raison chez Alfred N. Whitehead, dont la fonction est de contre-effectuer l'expérience purement répétitive, d'y introduire des éléments de velléité. En effet la raison, selon Whitehead, c'est l'antithèse de la fatigue. C'est « l'organe qui met l'accent sur la nouveauté. Elle procure le jugement grâce auquel le nouveau se réalise en projet et ensuite dans les faits. Le dégoût de la vie est une lassitude provenant d'un besoin contrarié de contraste nouveau » (Whitehead 2007 : 113-114). Et d'ajouter : « La fatigue, c'est l'opération qui exclut l'impulsion vers la nouveauté. Elle écarte les possibilités qui s'offrent dans l'état actuel immédiat où la vie se trouve. (...) L'inertie qui pèse sur la raison engendre une simple routine de changement uniforme, dépourvu de nouveauté. La pression de la raison, entravée par une telle inertie, c'est la fatigue » (116).

Infatigable, la *melancholia* de Justine interrompt le cours d'un temps chronopolitique

réglé comme du papier à musique, critique de la manière dont les trajets de ses mouvements lui sont prescrits d'avance, c'est de venir troubler le flux capitalistique et l'euphorie spéculative des marchés financiers qui font de son époque une déferlante. La mélancolie est cette contrariété dont parle Whitehead, mais une contrariété qui refuse la « simple routine ».

La mélancolie de Justine n'en est pas moins une opération, car elle pose de nombreux obstacles au mode de vie et d'expression de la société où siègent non seulement Claire et son mari, mais également parents, mari et alliés. Que fait-elle sinon décevoir toutes les attentes, toutes les espérances de sa sœur (maîtresse de cérémonie), de John (ce dernier faisant sans cesse l'étalage d'une richesse à laquelle Justine a du mal à se montrer sensible), de Michael (en refusant de coucher avec lui), de son employeur (déclinant sèchement son augmentation de salaire) ? En matière de remerciement et de congédiement, le dernier mot revient, presque toujours, à Justine. Car, n'est-ce pas se montrer efficace que de pouvoir à la fois, en un même soir, signaler la fin de son concubinage, faire de soi une ingrate et inemployable vie, jusqu'à se faire licenciée et ainsi se disqualifier de toute compétition ? Aussitôt mariée, promue et graduée, aussitôt écoeurée. L'union de Justine et Michael n'aura jamais brûlé du feu de la passion et n'été écourtée qu'à peine consommée. Justine n'a plus aucune vocation à être économiquement rentable sinon politiquement viable dans les conditions que lui pourvoient l'appareil néolibéral et les diverses moutures institutionnelles connexes. En s'indisposant à agir de manière utile, Justine se refuse à sécuriser, à conserver et à reproduire cette vie que lui concède, bon gré mal gré, cette espèce de darwinisme néolibéral, à lui rendre service dans les conditions et les clauses contractuelles émises par le globalisme démocratique.

De fait, ne commence-t-on pas à faire dissoner les énoncés de la crise écosystémique (de toute crise écosystémique)—comme procédure d'expropriation pure et simple de la richesse collective, en tant que stratégie politique propre aux sociétés néolibérales de contrôle dont la gestion de la vie (faussement de la crise) ne consiste ni plus ni moins à la maintenir disponible, alerte, neuro-mobilisable—en se déclarant tout bonnement impropre aux unités citoyennes dont elle exige de chacune qu'elle épouse les contours ? Il est à peine besoin d'illustrer davantage dans quelle mesure chaque effort tourné vers une forme de démobilisation souscrit, d'un même élan, à un style de vivacité qui renoue avec la force du commun. Mais prière de ne pas embrayer le pas au spectaculaire relâchement du nihilisme ! Ce n'est pas une vivacité, c'est un déclin.

Ce que la mélancolie de Justine fait, indépendamment de ce qu'en pensent Claire et John, indépendamment des significations qu'ils lui imposent (l'une la diagnostiquant comme

« malade », l'autre la traitant purement et simplement de « folle »), c'est fragiliser toutes les certitudes, les valeurs que ces derniers ne sont pas prêts d'abandonner. Elle est opératoire en ce qu'elle endommage nombre d'attentes et met un terme aux promesses, aux allégeances, aux contrats qui la lient de toute part. Démissionnaire des protocoles, des arrangements et autres traités qui lui sont présentés sous forme de propositions. Mais de toutes, y compris celle que lui formule son patron en la surclassant au poste de directrice artistique d'une agence publicitaire, pas une ne fait le poids devant celle qu'article Melancholia.

Aussi, ne peut-on approcher la mélancolie de manière simplifiée. Elle est, s'il est encore besoin de le souligner, ce qui fuit de toute part et s'attaque aux manœuvres de sédentarisation de l'identité dans la pensée. La viscosité de la mélancolie fait d'elle une expérience *incontenable*, infra-structurellement *désidentifiante*, mouvante, dégoulinante. À la morbidité induite par la mélancolie, von Trier n'entend pas opposer une forme adéquate, correcte, en ce qui a trait à la manière de vivre et de croire dans le monde : cette chasse contre le comportement hérétique (mauvaise façon de croire) faisait déjà l'objet de sa critique, par la violence, dans *Antichrist* (2009). La mélancolie est déjà un mode de croyance dans le monde—aussi incommunicable, indicible qu'il soit. Il s'agit de faire de séparer la mélancolie comme processus de vie de la production d'un sujet mélancolique, pathologique, comme entité psychanalytique. Le cinéaste fait bien plus que d'illustrer la dépression dans son être. Ses images vont même à rebours d'un développement d'une essence et d'une description clinique de la mélancolie, ce à quoi les dispositifs psycho et pharmaceutiques continuent à s'essayer, sans pour autant reconnaître la part d'invention ou de création qu'elle implique—sa force et son intensité connectives.

Ratés de la psychopathologie de la mélancolie

Dans quel but Sigmund Freud, père de la psychanalyse, s'est-il permis d'apparier le deuil à la mélancolie si ce n'est que pour appauvrir ou anémier celle-ci, jusqu'à la rendre *insignifiante en elle-même*, c'est-à-dire tout à fait dérisoire, si elle ne pouvait ratifier la calamiteuse invention du normal et du pathologique ? Le préjudice est d'ailleurs loin d'être trivial. Conforme à son entreprise de créer des sujets dépendants, l'examen psychanalytique prive le mélancolique de quelque chose, d'un objet (aimé, désiré, apprécié) que ce dernier vient à manquer. Il saisit pour référent un sujet plein, un possédant, qui n'est pas moins un dépendant, alors dépossédé de quelque chose, qu'il s'agisse ou non de quelqu'un—ce dont témoigne la comparaison avec le sujet endeuillé. L'explication analytique du mélancolique—au sujet

duquel Freud, cela dit en passant, n'a pas toujours de bons mots (des personnes « d'une expansivité agaçante », « extrêmement casse-pieds » (Freud 2011 : 52, 55))—met en scène un individu amputé d'un objet, fut-ce un objet indéterminable, vaguement présent, mais qui doit bien exister ou avoir existé quelque part. Une approximation libidinale du manque trône dans l'interprétation freudienne du complexe mélancolique : désir = manque. Son rapprochement du deuil n'a pour objet que de montrer en quoi il procède d'une insuffisance, d'un schisme dont celui ou celle qui en fait l'expérience ne peut entrevoir de résolution sans réorienter sa position libidinale vers quelque chose, quitte à se faire soi-même l'objet d'une tel investissement. Cette atrophie viendrait-elle à manquer, l'analogie ne pourrait fonctionner. Or, contrairement à l'endeuillé chez qui la libido tend, au bout d'un certain temps, à investir un autre objet (à aimer), la libido du mélancolique, selon Freud, cherche à se recroqueviller dans le moi, optant pour le « choix d'objet narcissique » (63). Le sujet s'anémie quelque chose qu'il ne sait substituer à autre chose, sinon lui-même. Reste que si la mélancolie est le symptôme de quelque chose, il n'en demeure pas moins que Freud hésite à dire de *quoi*. Qu'aurait donc perdu le mélancolique, à part le respect de soi, de son moi, à part la maîtrise d'une morale, d'une conduite, d'un égard mis au placard ? Mais c'est telle perte qui pousse le psychopathologisme à s'extravertir : « Dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide ; dans la mélancolie, c'est le moi lui-même » (49). Tant et si bien que Freud lui-même, pathologiste, autrement dit policier des humeurs, en prend souffrance et ne sait comment se comporter, c'est-à-dire s'analyser, devant cet étiolement du propre, de la propreté et de la propriété. Naissance du pathologisme.

L'interprétation psychanalytique de Freud achoppe devant les causes de la mélancolie qui, elle doit bien l'admettre, « dépassent, pour la plupart, la situation claire de la perte due à la mort » (60). Les raisons de la « maladie » mélancolique viennent à manquer ; le *pourquoi*, le *pour qui*, l'objet de la perte ne pouvant être formellement identifiés, pas même par le sujet qui les plie. Ainsi, Freud ne peut qu'observer qu'aucune cause ne se cristallise sur la surface conscientielle du malade ; et faire remarquer que la mélancolie, à la différence du deuil, est corrélative à « une perte d'objet dérobée à la conscience » (63). Or, tel que l'illustre l'œuvre de Lars von Trier, et que Freud se voit d'admettre¹⁰, l'association de la mélancolie à la perte est sinon fortuite, tout à fait ruineuse. Un enchaînement dont on touche, avec une certaine fulgurance, aux limites théoriques ; au point où Freud lui-même se sent d'arracher une série d'aveux compromettant pour sa propre logique : « La mélancolie nous pose encore d'autres questions, dont les réponses nous échappent en partie » (63). Et surtout : « Le rapport à l'objet n'a, dans la mélancolie, rien de simple, il est compliqué par le conflit d'ambivalence. (...) Ces

conflits singuliers, nous ne pouvons les situer dans nul autre système que celui de l'inconscient, cet empire des traces mnésiques de choses (par opposition aux investissements de mots) » (71-72).

Thématiser la mélancolie sur le plan de l'avoir, de la possession, n'est pas sans incidence, notamment thérapeutique, puisqu'il s'agit très nettement de faire croire au sujet qu'il ne peut et *doit* guérir qu'en faisant le deuil de *ce* qu'il a perdu. La psychanalyse du tempérament mélancolique est indissociable de ce problème. Même le psychopathologisme de Giorgio Agamben nous y ramène. Tant il est vrai que le propos de ce dernier, tissé à partir des psychologies des Pères de l'Église, s'agit à faire remarquer que le retrait de la libido en soi, tel qu'halluciné par Freud, n'a pour objectif que « de permettre une appropriation alors qu'en réalité aucune possession n'est possible » (Agamben 1998 : 48). Autrement dit, si l'objet est à la fois inappropriable et inconsommable c'est parce qu'il apparaît comme perdu. L'apparent retrait (réactionnel) que décrit Freud représente chez Agamben une « aptitude » à convertir en possibilité une impossibilité, en puissance une impuissance. Comme telle, l'intention mélancolique vise la transformation d'une insuffisance en surplus, d'un manque en excès. L'effort du mélancolique est donc foncièrement *stratégique* et *spectralisant*. *Faire apparaître* les choses *comme* perdues, bien qu'en réalité elles n'aient jamais été possédées^{lvi}. En un sens, cette dépossession est tout à fait cruciale. Or cette création de fantômes comme autant d'intouchables et d'inappropriables appauvrit le monde de la mélancolie en matérialité et intimité.

On doit renoncer à l'individualisme relationnel (comme spectralisme) d'Agamben, et ce d'autant qu'il refuse lui-même de s'avouer comme tel, et désavouer la grammaire dont il fait usage pour associer le trajet mélancolique à une pratique fantasmatique, jusqu'à l'ancrer dans un monde-à-peine-là. Il y a trop de faux-semblants dans ce désir de perte et modèle déficitaire : trop de « comme si », de « simulation », de « fantasme ». Que cela coûte à la mélancolie sa propre *réalité*, que cela nous coûte à nous un retour à un sujet-norme, type, sans pragmatisme, c'en est trop.

Mélancolie planétaire

Autant du reste, pouvons-nous encore parler de la mélancolie comme d'une pathologie en laquelle il s'agirait de réintroduire une norme de vie préétablie ? Pouvons-nous encore l'identifier à la faiblesse ou même à l'hostilité du nihiliste, comme « horreur des sens, de la raison même, cette peur du bonheur et de la beauté, ce désir d'échapper à l'apparence, au

changement, au devenir, à la mort, à tout projet, au désir même » (Nietzsche 1971 : 195) ? Si elle est possible, autrement dit expérientçable, c'est parce qu'elle se présente et s'annonce d'emblée comme un mode d'existence viable. Mais aussi parce que, chez von Trier, elle est avant tout et peut-être même surtout planétaire.

Il nous faut rapprocher cette idée d'une longue tradition (aussi bien littéraire que plastique) attribuant humeurs et tempéraments divers aux astres que compose notre système solaire. D'où cette correspondance étroite entre Saturne et le processus mélancolique, développée et précisée au fil des siècles. Comme le font remarquer les auteurs de *Saturne et la mélancolie*, Saturne s'est toujours vu imputé des caractéristiques néfastes, pour ne pas dire morbides (excepté dans la doctrine néo-platonicienne). « Pour la plupart des auteurs de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance il était incontestable que la mélancolie, qu'elle fût morbide ou naturelle, était liée à Saturne par un rapport particulier » (Klibanski 1989 : 201) ; on prêtait à cette dernière les influences et les effets les plus sombres, comme c'était déjà le cas dans l'astrologie arabe. Aussi l'associait-on, dans la littérature antique, à la figure du dieu grec Cronos.

Il reste que la nature et le destin de l'homme né sous Saturne, même lorsque, dans les limites de sa condition, son sort était des plus favorables, conservèrent toujours un fondement sinistre ; et c'est sur l'idée d'un contraste, né de l'obscurité, entre les possibilités les plus extrêmes du bien et du mal que se fonda l'étroite analogie entre Saturne et la mélancolie. (...) L'analogie était avant tout d'action. Tout comme la mélancolie, Saturne, ce démon des contraires, pouvait aussi bien doter l'âme de lenteur et de stupidité que de la faculté d'intelligence et du pouvoir de contemplation. Comme la mélancolie, Saturne menaçait ceux qui étaient sous son pouvoir, pour illustres qu'ils fussent, d'abattement ou même de folie. (242)

Saturne a rarement signifié autre chose que « le tourment, la peine, la bassesse et le mal » (275). Les anciennes doctrines humorales, ainsi que de célèbres représentations esthétiques (les auteurs du livre décrivent longuement comment le peintre et graveur Albrecht Dürer eut « à combiner les notions de la doctrine des complexions avec celles de l'astrologie » (445)), se sont longtemps contenté de jugements dépréciatifs au sujet de Saturne. Nous n'avons pas à refaire l'historique—auquel se prête cette œuvre magistrale—de ces liaisons tristes. Il suffit pour nous de dire que le fait de remonter les causes de l'humeur mélancolique jusqu'aux étoiles est loin d'être inédit.

Or, si l'humeur mélancolique que traverse Justine est à corrélérer à un astre, ce n'est pas celui auquel elle est traditionnellement associée. La mélancolie saturnienne est en effet biffée par l'irruption d'une sphère dont le nom prête à aucune équivoque et l'imprévisibilité chamboule le système héliocentrique—et avec lui les représentations que l'on s'en fait—jusqu'à épuiser la doctrine humorale fondée sur la pré/visibilité des étoiles. Là où les contextualisations astrologiques de la mélancolie se limitent aux corps qui gravitent autour du soleil—la fixité orbitale de Saturne n'étant jamais dérangée par les auteurs de *Saturne et la mélancolie*—la spéculation cosmologique de von Trier^{xvii} nous invite à compter sur la participation erratique d'un corps qui proteste contre la rotation héliocentrique donnée. Le cinéaste ajoute un astre à la série de planètes associées à un certain type d'humeur, non pas en se satisfaisant des huit planètes constitutives de notre système tel que nous le connaissons, mais en y introduisant un astre supplémentaire, extra-solaire. Par conséquent, il nous faut compter avec Melancholia, son humeur, et prendre acte de la complexion à laquelle elle aspire. Sa particularité c'est de nommer sans détour le tempérament auquel elle appartient. Avec Lars von Trier, la mélancolie est *mélancholienne* et partie prenante de l'univers. Se peut-il alors que Melancholia n'éprouve de déficit d'aucune sorte et qu'elle orchestre, bien au contraire, la destruction du monde que nous connaissons, aussi bien des ontologies que des subjectivations qui y sont données ?

Aussi, la mélancolie de Justine opère non pas en réaction à quelque chose de précis—puisque'elle est *incontenable* et *indiscernable* du monde—mais au travers d'une modalité d'existence dont le style n'a d'égale que l'opacité. Cette manière d'exister n'exige pas, comme l'a pertinemment observé Shaviro, de raison ni d'objectif clairement désignés. « Her depression is ungrounded, self-producing and self-validating. It needs no external motivation or justification. It is just what it is: an unconditioned and nonreflexive state of pure feeling » (Shaviro 2010 : 19). Comme Justine, on ne sait pas pourquoi, depuis quand, pour combien de temps. Son sentiment ne requiert aucune explication, aucun mobile, aucun motif. Sa dépression vient à la fois de partout et de nulle part. Elle n'est l'effet d'aucune cause en particulier. Tel est le sens des émotions qu'elle éprouve à l'endroit de cette planète sur le point de détruire la Terre : l'observant tantôt avec effroi, tantôt avec admiration. Il n'est pas dit que son récent mariage, ni les nombreux ratés émaillant la soirée donnée en son honneur, ni la découverte de cet astre sont responsables de ses humeurs. Il y a en effet quelque chose d'excessif, de disproportionné, de démesuré dans la manière qu'elle a de s'éloigner du protocole narratif, du rôle que sa sœur lui propose de suivre et cherche par tous les moyens, même après le mariage

(pourtant une véritable faillite), de lui prescrire ; quelque chose *d’aussi* excessif *que* la présence même de Melancholia. Lars von Trier n’essaye pas de rendre la mélancolie plus intelligible qu’elle ne l’est elle-même, de la même manière qu’il ne cherche pas à psychologiser la venue du corps céleste. Shaviro peut d’ailleurs avancer que : « The planet Melancholia is not a projection of Justine’s personal melancholy. If anything, we should say the reverse: that Justine’s personal state of misery is itself a kind of interiorization—a registration on the intimate, subjective level—of the cosmic, deflationary truth of planetary extinction » (25). Or c’est une perte que ne figure pas seulement la mélancolie de Justine, mais qui apparaît deux fois, et par conséquent se suspend, à travers le recommencement du film.

C’est donc l’une des grandes étrangetés de l’œuvre de von Trier, celle d’avoir insinué, sinon inoculé la mélancolie en la personne de Justine, de l’avoir personnifié, de lui avoir prêté—d’emblée—ce nom et ce visage tout en la délocalisant dans l’irrésistible forme astrale qui s’apprête à heurter la Terre. D’une certaine façon, cette décentralisation dissout la neutralité supposée du corps céleste et lui reconnaît une tonalité humorale dont il est d’usage de l’encadrer, de la détecter sous sa forme humaine (on s’étonnera moins, en l’occurrence, du plan inaugural). Et l’on doit même oser ceci : que la mélancolie est *non locale*.

À perte de vue.

Sur, sous, dessus, dessous : l’artiste ne soupçonne que trop bien l’ambiguïté de telles propositions d’atterrissage, pour avoir lui-même goûté aux im/pressions, à la frappe d’une majuscule, aux jugements et piétinements de toute sorte, pour donner avec cette éternelle friction, traction et pulsion, propulsion et répulsion ; il raille ainsi l’insouciance et la fausse innocence de l’espèce qui se l’approprie, laquelle se gargarise de ses écologies grand format.

Entre l’astre et l’humain, entre l’humain et l’insecte, entre l’insecte et le minuscule, entre le minuscule et l’étoile, un écart-prise non-statistique, une multiplicité insensée, un degré variable d’intimité. Tout est grand, tout est petit, tout endroit ne va pas sans son envers et ne participe à ce vaste asymétrisme. Or, à la totalisation de *tout* il va falloir dorénavant substituer le *cela* d’un incommensurable milieu pluriscalaire. Alors, seulement, se met-on à tailler des plans constellatoires comme celui qui s’affaire à « sculpter dans le temps » (Tarkovski, 2014), non pas des gros-plans mais des plans toujours grossissants et rapetissants, monstres ou hétéromorphes, ailés, invertébrés ou tout bonnement boursoufflés ; plan-feuilles, plan-toiles ou étoiles, majestueux, autonomes, sans nécessaire réciprocité. On se taille un plan comme un abyssal, un cosmos ou une galaxie d’affects, un insectarium ou un affectarium au *milieu* duquel

afflue un vague ensemble de *celas*. Variations scopiques : plan, pli de la vue, sans garantie de vie organique. Lars von Trier choisit la voie intervalle et multiplie les détails galactiques : c'est que le pli humain est pris lui-même entre au moins deux forces-signes, avec de part et d'autre non pas une différence de dimension mais d'intensité, non pas un simple changement métrique mais chaotique. Constellation intensitaire baignant au fond d'un vase à fleur [Image 1.12], tiges monumentales ployant sous le pied nu de Charlotte Gainsbourg [Image 1.12] dans *Antichrist* ; accident d'étoiles, nébuleuses à perte de vue, roulement infini. C'est en même temps qu'on croit être *sur* une chose qu'on est *sous* celle-ci, si bien que celui qui croyait devenir *plus grand* ou *plus petit que* ne faisait seulement que glisser, rouler dans un vague entre-deux dont l'étroitesse ou la largesse sont de second ordre.



Image 1.12 Antichrist



Image 1.13 Antichrist



Image 1.14 Melancholia

Peut-on toujours, à perte de vue, relier des points sur quelque surface d'inscription et tracer autant de figures, de routes et de mythes que souhaités ; fossiliser et articuler le fond en autant de graphes et de cartes qu'il existe d'images dans la pensée ; ou rencontrer tel animal, fleuve, princesse sur la voûte du ciel ou sur la lithosphère. Peut-on toujours avancer ou reculer jusqu'à expiration du pouvoir, et devenir à son tour un point remarquable pour la vue (s'il y a lieu) ; *voir* autant de Grande ou de Petite Ourse, de Scorpion ou de cheval ailé dans la limite de ce que la perception peut. Dans tous les cas, ne va-t-on jamais assez ou trop au fond du problème de la surface.

Ainsi, le dispositif optique que conçoit l'enfant de Claire—une tige en bois autour duquel un fil extensible métallique est noué [Image 1. 14]. Il n'a pas seulement pour fonction d'apprécier le resserrement des deux planètes, quitte à donner raison aux gestes paniques de ses parents, il joue aussi le rôle paradoxal de souligner l'importance d'un point de vue déformant. *Passera ou ne passera pas* : Claire finit par miser toute son espérance sur la machine optique de Léo, malgré son aspect très rudimentaire, et qui, afin de délivrer son verdict, doit être mis en œuvre à deux reprises, commencé puis recommencé, ajusté puis réajusté. Tantôt c'est l'enserrement de la menace qui suscite l'apaisement et le relâchement du corps, tantôt c'est à une véritable crispation musculaire que livre le débordement des limites de l'appareil perceptif (les fluctuations du milieu à l'approche de l'exoplanète ne sont pas moins responsables de son pouls et de son souffle irréguliers). Entre la première et la seconde mise au point s'écoule un *espacement de temps* sans lequel les effets de rétrécissement ou de grossissement ne seraient appréciés. Melancholia est à la fois *plus* petite *que* l'anneau du dispositif optique et *plus* volumineuse *que* la Terre vers laquelle elle se dirige. Quel que soit sa manière de paraître et de transborder, Melancholia c'est la relation en ce qu'elle a de voluptueux et topologique, c'est ce dont on ne finit plus de faire le tour, ce qui à la fois génère et détruit la boucle du cercle. Mais ce n'est pas tour à tour que l'englobé devient l'englobant, c'est simultanément, comme les deux faces d'une seule et même *sur-face*, d'un événement en surplomb de tout état individué.

Claire aura peut-être su deviner l'utilisation du dispositif optique, sans pour autant être parvenue à se saisir de la magie à laquelle celui-ci invite, à la fois de sa puissance de résistance et force de subjectivation, demeurant néanmoins prisonnière de la profondeur perspectiviste à laquelle elle s'est accoutumé. C'est cependant sur les bords, à la superficie des choses que tout se joue. La magie c'est le tour, non pas en tant que trucage donné ou moyen que chacun se donne volontiers, mais bien *le* tour, ce qui fait le tour, c'est-à-dire comme possibilité de l'impossible, pensée de l'impensable, comme on dit aussi du tour qu'il est de magie. Car ce qui exhorte à la foi ce n'est pas tant le bougement, ni la distance que parcourt l'étoile dont d'autres pressentent et pleurent déjà les effets de son impact, mais sa surprise. Ce qui exhorte ainsi à la croyance c'est la durée comme interstice ou impropre. C'est parce que tout se déterritorialise trop prématurément à leurs yeux et à leurs temporalités propres que Claire et son mari basculent dans des accélérations-paniques et persèverent dans leur incroyance. Tous les programmes, les rictus, les petits arrangements, tous les ordres cérémoniels, les sourires de façades, fondent devant l'humeur intempestive et le passage en force de l'étoile.

La volonté de satisfaction.

En fait, ce sont toutes les initiatives, toutes les croyances, tous les agissements de Claire qui sont tenus en bride par la police et l'académisme de son mari. L'hypocrisie et la lâcheté dont fait preuve ce dernier (il faut se rappeler du moment où il consigne, dans le dos de son épouse, un certain nombre de provisions dans l'écurie) conspirent à l'hystériser, à la réduire à une femme incapable de raisonnement propre et qui, selon lui, « s'angoisse facilement ».

Claire, sœur aimante, sœur dévouée, bonne-sœur, Sainte-Claire, patronne de tous les nécessiteux, se faisant ainsi une joie de réprimander sa cadette pour arriver en retard au souper qu'elle lui a préparée. Ce qui implique que c'est à la petite sœur de se sentir coupable d'avoir été dans un véhicule trop grand pour prendre le virage, que c'est à la petite sœur de se sentir coupable de porter la robe de mariée. À la mère très caractérielle de Justine, Gaby (Charlotte Rampling), d'exprimer ses regrets, de nous faire comprendre (nous et convives rassemblés dans la salle à manger) que ce fut un crime d'avoir épousé son ivrogne de père. Chacun se faisant porter la responsabilité d'être comme il est, d'autant qu'il doit se sentir coupable d'exister de la manière qu'il le fait. Chaque personnage a pour sorte de devoir d'éprouver la haute importance de ce qui lui incombe. Claire et John disent ne pas s'attendre à des remerciements de la part Justine, même si ce qu'ils veulent—on peut difficilement concevoir le contraire—c'est qu'elle se montre à la hauteur de ce qu'ils réalisent en son honneur. On finit très vite par entendre aussi leur exaspération devant sa « folie », sa rêverie, sa mélancolie ; exaspérés d'avoir à composer non pas avec un, mais avec deux enfants (le petit Léo et l'enfantine Justine).

À mesure que le film avance, Claire ne manque pas de dénicher des raisons pour récriminer sa sœur. Et cette phrase, en forme de lapidation, point culminant d'un abattement profond : « Sometimes, I hate you so much. » Elle porte gros sur le cœur—devant l'énormité de la mélancolie de Justine et de la Melancholia planétaire. Le fait est que quelque chose d'incommensurable, d'inintelligible et d'a-signifiant contrarie sa perpétuelle *volonté de satisfaction* : mettre son quotidien en scène, performer ses habitudes domestiques, organiser son temps comme celui des autres. Alors que l'inéluctable est sur le point de se produire, Claire tente de s'échapper du domaine avec son fils—pour aller dieu sait où. Mais la volonté d'en finir, aussi vaine soit-elle, ne l'entend pas ainsi : le véhicule qu'emprunte Claire et son enfant finit par tomber en panne à quelques mètres seulement du manoir, et leur course à pieds est chahutée par une averse de grêle [Image 1.15]. Auprès de Justine, jusqu'à la fusion des deux corps célestes, ils n'ont d'autre option que de se rapatrier et de rester. Et qu'ils restent, c'est à

croire que c'est exactement ce que Justine, au plus profond, cherche ; à ne plus vraiment savoir qui de l'une des deux à le plus besoin de l'autre.



Image 1.15 Melancholia



Image 1.16 Melancholia

Lorsque deux astres, suffisamment las d'exister pour virer à la dérive, se lient d'une amitié si ténue, si magnétique qu'elle paraît correspondre à celle dont ils ont toujours rêvée, il faut se garder du moindre commentaire. Et c'est sans doute en cela que Claire est des plus à plaindre dans toute cette affaire : avoir beau s'être mise en orbite autour de Justine, rien en elle aimante, envoûte, soulève un semblant d'enthousiasme, contrairement à ce qu'accomplit et

exerce sa monumentale concurrente. Faible importance de la sororité biologique, du lien du sang. Claire ne séduit pas, ne polarise guère l'attention autant que la planète monstre, nonobstant les plans, le chapitre, les moments qui lui sont dédié. Lars von Trier y va copieusement dans sa mise en focus, mais c'est un autre rôleur qui de Justine s'est accaparé le cœur. La sœur finit toujours par être conspuée, cocufiée, sacrée reine des mal-aimés. De là, qu'on veuille tant, par jalousie ou amour propre, évincer l'adversaire et finir sauvés.

L'horreur d'être si exceptionnels : « Life is only on Earth, and not for long ».

Dans *Melancholia*, le drame est porté par la tension irréconciliable entre les désirs d'avenir des uns, la volonté de néant des autres et un présent indéfini dans lequel les stratégies audio-visuelles les projettent : revenance ou retour de la fin, distance et imminence de la catastrophe en trompe-l'œil, présence en boucle du célèbre opéra de Wagner, va-et-vient entre plans d'ensemble, astronomiques et microscopiques. La fin est de suite et pas pour tout de suite : sévices inhumains et non-humains que souligne assez bien—cruellement du reste—la mort subite (et la soudaineté du plan) d'une poignée de vers de terre sous le poids de Justine [Image 1.16]. Tout va périr, certes, mais pas au même moment, pas de la même façon, ni pour les mêmes raisons^{xviii}.

Devant l'imminence et la soudaineté du cataclysme, les actes d'improvisation vont en se multipliant et l'on ne peut que faire état de la futilité des gestes comme des mouvements inculqués ou autosuggérés en cas de déperdition. À la stupeur et aux approximations, devant l'imminence du danger, les gestes de construction ne peuvent que se subordonner. À terme, toute assurance, mais aussi bien toute promesse, périmé et s'avère vaine. Enfin la vie, devenue, à la fois dans sa totalité et sa contraignante terrestrialité, ce bien mis en hypothèque, n'a pour elle que l'outrage et l'amertume que lui suscite un tel aveu.

Les cabanes, les abris, aussi magiques soient-ils, ne peuvent être que de fortune. Ou c'est précisément le magique, en de telles circonstances, qui ne vaut que pour son altérité. Est-ce à dire que plus imminente et imparable serait la ruine de l'humanité, plus légitimes seraient ses tristes passions ? Mais d'après quelle certitude oserait-on ? Il n'y a pas d'heure à attendre, ni de période plus ou moins claire, ni de journée plus ou moins clémente envers l'existence prête à draper celle-ci de sa lumière diaphane. Ce sont souvent les rendez-vous planifiés d'avance qui déçoivent et génèrent en chacun de sombres sentiments ; ce sont eux sur lesquels il faut le moins du monde miser, puisque du cœur ils ne savent point comment le faire palpiter.

De fait, l'attitude des personnages (de leurs corps) est déterminée par la manière qu'ils ont de faire corps avec l'immanence et l'immédiateté du temps comme durée. Nul n'a d'autre choix que d'exister, de composer, de faire avec la durée et la nécessité de son indéfinition. Y compris Justine, bien qu'elle n'ait aucun mal à déterminer le type ou la forme précise du futur qui arrive. Si bien que c'est sans bégaiement qu'elle met Claire au courant de la présence exclusive, et par-dessus tout précaire, de la vie sur Terre : « Life is only on Earth, and not for long ». Pas de risque statistique ou probabilitaire, point de chance que le monde mort-vivant se tire d'affaire. Mieux rien ne va, mieux rien n'ira.

Justine sait ce qui va se passer, et donc, que tout ce qui entoure le présent n'est plus, selon elle, que morbidité. Pourtant riche en mouvement et en relation, le temps du milieu (l'entre-image du virtuel) n'en est pas moins victime d'une pénurie en attention. Pour Justine, la fin du monde ne peut être figurée sous la forme d'un risque probabilitaire ou potentiel, puisqu'elle fait partie intégrante d'un temps qui ne peut être mis au conditionnel. C'est *ce* présent, *ce* moment-ci qui ne pouvait être pire. Si imminent est le futur qu'il ne semble avoir de moyen de réchapper à sa cruauté.

Et si, *au pire*, d'entre tous les maux qu'éprouve Justine, d'entre toutes les causes de ses passions tristes, l'arrivée imminente de Melancholia était la moindre, autrement dit la *moins pire* de toutes les manières d'être affectée ? Toute l'étrangeté du désir de Justine est d'être ainsi orientée vers la monstruosité (en puissance) d'un mode d'existence céleste dont la finitude (et l'amplitude) ne laisse pourtant aucun doute sur le dénouement de leur corps-à-corps. Jamais ne cherchera-t-elle à différer le produit de cette rencontre. À tout le moins, *Melancholia* témoigne de ce qui va advenir et à plus forte raison prononcer le divorce, la césure de toute ligature, commettre à la rupture. Or, la mort n'est pas seulement ce qui arrive et va arriver, mais ce qui, aussi bien et plus encore, l'est déjà ou l'aura été, en quelque endroit ou moment donné. Et alors, que se sera-t-il passé ? Qu'aura-t-on vu arriver ? Une activité, une vivacité, un non-lieu cosmique ? Peut-être. Mais la mort, de grâce !

Il s'est peut-être agi de la rencontre de la mort qui n'est jamais qu'une imminence, jamais qu'une instance, jamais qu'un sursis, une anticipation, la rencontre de la mort comme anticipation avec la mort même, avec cette mort qui elle, au contraire, est déjà arrivée selon l'inéluctable : rencontre entre ce qui va arriver et ce qui est arrivé. Entre ce qui est sur le point d'arriver et ce qui vient d'arriver, entre ce qui va venir et ce qui vient de venir, entre ce qui va et vient. (Derrida 1998 : 82)

Ou, inversement : c'est une vie non-organique qui est arrivée dans cet univers *déclaré cliniquement mort*, comme une excroissance, une abomination, une dégénérescence à laquelle le non-vivant, l'inanimé, ne pouvait alors que se résigner devant la présence nouvelle et renouvelée. Sans doute que la « vérité de l'extinction » chère à Brassier^{xxx} et Shaviro nous rejette sur les rivages d'un possibilisme. Pas de mort dans la vie ou de vie en premier lieu jusqu'à ce que mort s'ensuive ; pas de vitalisme, qui se veuille ou non nihiliste : la vie arrivant à terme, l'univers, sans autre explication, n'aura pu que se satisfaire de sa propre mort thermique. Mais n'est-ce pas dégrossir la vie, ou du moins en atténuer la force, et sous-estimer sa capacité à triompher des formes ou des modalités possibles, que la réduire au biologique, à la seule apparition de l'organique ? Et ne serait-elle pas, avant même d'être vécue, ce qui est tout à fait invivable et insupportable ? Les occasions de vivre ne sont d'aucune pertinence sans cet affect, cette immanence qui doit toujours leur être propice. Une vie—ce que seul, donc, nous identifions au virtuel—indique pour sa part un devenir ou potentiel : *de ce qui peut-être ne deviendra jamais effectif, de ce qui peut-être aura ou n'aura pas lieu.*

This, however, does not mean that Life is a concept of negation because it is privative, for its lack of « thisness » is precisely what exceeds any particular instance of the living. If Life has a negative value, then, it is because of its superlative nature, because it exceeds any instance of the living. Any critique of life would have to begin from this presupposition of the superlative nature of Life. Life is « nothing » precisely because it is never some thing, or because it is always more than one thing. (Thacker 2011 : 126)

Indiscutablement, ce qu'il y a de plus fort que soi c'est une vie, menée autrement. Ce n'est jamais une autre vie que la sienne qui nous assène, et la mort, quant à elle, n'est jamais que l'effet (la réalisation) du passage d'une vie plus puissante et plus intense que celle que nous menions alors. Si la dispersion et la disparition de la vie sur Terre n'a véritablement de sens, telle que l'envisage Justine, ce n'est qu'au motif d'une *autre* vie—*dans la vie, pendant la vie.* À la fois la capabilité et la susceptibilité des choses illustrent l'infinitude de leur existence dans un univers où elles ont, semble-t-il, de durée que précaire et éphémère. Il n'est pas exclu, du reste, de croire à des vitesses indéfiniment supérieures à celles que nos instruments de mesure sont à même de capturer. Il n'est pas exclu de croire à l'indéfinition du spectre des choses et des êtres, et à leurs manières d'exister. Somme toute, l'existence (et ses qualités relationnelles) ne s'arrête pas à notre connaissance, ni à notre perception claire et distincte.

Cela n'engage que Justine de croire qu'à la finitude de l'intermonde auquel elle participe aucune alternative n'est possible, et de ne pas reconnaître un autre type de vitalité affective que celle qu'organise le biologique. Quand bien même la vie biologique serait effectivement une particularité et une exclusivité terrestres, nous ne devons pas exclure du système l'émergence de nouvelles formes de vie. Que cette vie soit dissemblable à celle que nous connaissons sur Terre, qu'elle possède des qualités et des modalités existentielles qui diffèrent de celles auxquelles nous sommes habitués, cela ne doit en rien nous impressionner. Une vie, quoi qu'on en dise, ne commence pas avec le biologique. Car, avec ce rétrécissement au simple principe biologique, à cause de cette étroitesse d'esprit, on ne comprendrait pas ce qu'elle a de d'inactuel et de plus qu'humain.

Il s'en faut encore de beaucoup pour que von Trier soit ce grand effaceur de la vie dans l'univers, par cela même qu'il s'attache à mettre en pensée l'impossibilité de témoigner de l'extinction à laquelle elle est néanmoins promise. « Extinction is always speculative » (124). Il a fallu que *plus d'un dernier* ne résiste et ne subsiste au gommage de toute forme d'énoncé pour pouvoir re-commencer. Mais, *sur le fond*, que reste-t-il de tout ce qui a été ? Ce qui reste, c'est toujours l'indélébile, l'ineffaçable ; ce qui demeure *en souvenir* et à *venir* de tout, et qui constitue toujours un tout, c'est l'immémorial.

Justine's position as a witness to a world from which we have been subtracted can only be described paradoxically. She has a strange sort of access, we might say, to that which remains forever beyond access. She envisages her own exclusion from any possible envisagement. She sees and feels what obliterates her very ability to see and feel. In apprehending the world outside of its relation to us, and outside of all the categories that we impose upon it, Justine makes contact — affectively, if not epistemologically — with what the philosopher Quentin Meillassoux calls “the great outdoors, the absolute Outside. (Shaviro 2012 : 39)

Ce n'est pas le télescope de John à travers lequel elle pose le regard qui lui fera l'annonce d'une vie inexistante en-dehors des conditions, ô combien éprouvantes, du terrestre. Lorsque l'organe oculaire de Justine se retire de l'appareil télescopique de John, c'est une vision à portée plus qu'humaine qui s'ensuit, offrant le fabuleux spectacle d'une suite de galaxies et de nébuleuses [Images 1.17, 18, 19, 20] couvant au fin fond de l'univers, et dont elle prétend ainsi qu'elles ne battent d'aucune vie. Et c'est possiblement en vertu du privilège que représente l'accès à cette réalité, cet existant non-corrélé au temps anthropomorphique, que Justine prend connaissance

de l'exceptionnalité de la vie. Paupières abaissées (« avant » qu'elles n'inaugurent le film), Justine aura su, au sujet de la vie terrestre, qu'elle n'aura été ni pionnière ni ultime, sinon une intermittence, une distraction dans le courant mort de l'univers.

Aussi, méfions-nous du principe mis en formule par Justine : « The earth is evil. We don't need to grieve for it. Nobody will miss it. » À l'entendre, on pourrait croire qu'elle salue la « bonne action » de l'étoile monstre ; ce qui serait une sottise, évidemment, car il n'est pas du tout dit que l'astre agit conformément à cet état diagnostiqué par la jeune femme. Qu'importe ! Bien ou mal, von Trier montre bien le caractère aporétique, peut-être même fictif, d'une telle distinction. Ce n'est ni l'un ni l'autre qui triomphe, mais une certaine sensation et appréhension, plaisantes ou désagréables.



Image 1.17 Melancholia



Image 1.18 Melancholia

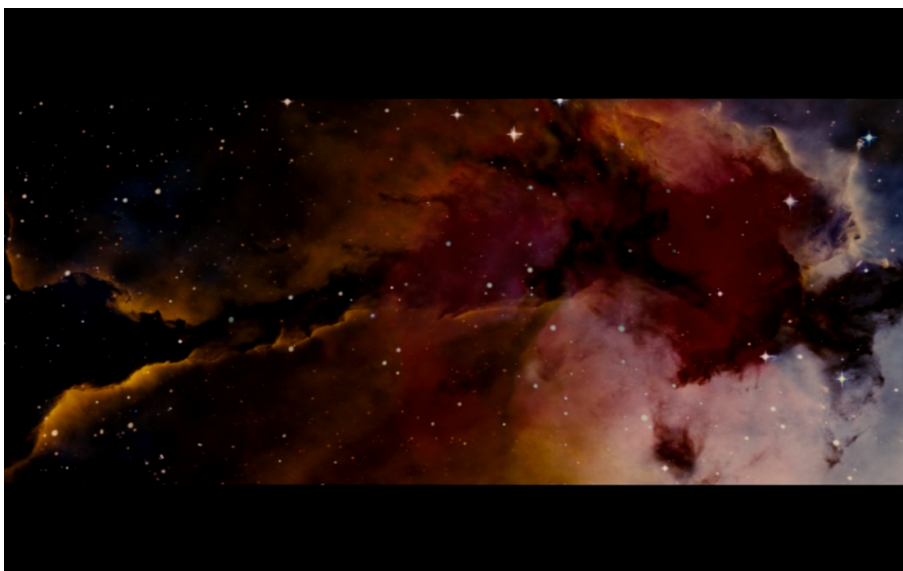


Image 1.19 Melancholia



Image 1.20 *Melancholia*

Fiction de la science.

Lorsque Justine dit savoir que la vie est seule sur Terre, lorsqu'elle chiffre le nombre de haricots misés lors de la tombola, lorsqu'elle se dit capable de connaître à la fois ce qu'il est et ce qu'il sera, c'est par le biais d'une croyance à laquelle Claire, on le voit nettement au frémissement de son visage, a du mal à adhérer. *Cela va se vérifier*, sous-entend-elle, dans des conditions—et c'est tout le paradoxe—ultérieures à l'expérience humaine. C'est d'un souffle sec, fatal à l'illusionnisme de sa grande sœur, que Justine pose des énoncés que pas même la pensée rationnelle, moderne, portant déjà « sur ce qui a pu exister ou non avant notre émergence, et aussi sur ce qui pourrait éventuellement lui succéder » (Meillassoux 2006 : 170) n'aurait le toupet de décrier. Le fait est que les sciences expérimentales elles-mêmes, ainsi que Meillassoux l'a par ailleurs souligné, intègrent à leur discours la *possibilité* que de tels événements *ont pu et pourront* survenir dans la courant de l'existence.

En vertu de quoi le verdict de Justine n'est pas une observation ni plus une prédiction heureuse issue des modèles cosmologiques, tels que les manipule John, énervant scientifique souffrant d'un excès de rationalisme : il ne faut espérer, sans option salubre et dans une attitude existentielle, que la vie, si éprouvante soit-elle, cède au passage du défunt univers. L'indignation devrait nous obliger à un peu plus d'application et d'attention pour l'existence, à triompher sur les tristes passions qu'entraîne l'austère et rigoureuse machination des finances. « La vie n'est que sur Terre. Et plus pour longtemps » prophétise Justine, avec ce style assez notoire de prendre ses désirs pour des réalités. À Claire de s'insurger devant une telle hypothèse : « Qu'en sais-tu ? »

Après l'humain, ils en seront, peut-être, pour sanctionner la thèse de Justine. Mais une telle vérification devra se faire *sans nous*, sans l'homme, avant que n'adviennent d'autres témoins d'une telle possibilité : l'homme. Il y a quelque chose d'extrêmement fort, pour ne pas dire bruyant, dans la manière qu'elle délivre ses énoncés : *il en est ainsi ; il en sera ainsi*. Ces derniers n'enveloppent aucune conditionnalité, n'autorisent aucune vacuole de déception— (par mépris du faux ?). Mais c'est aussi de cette manière que la tournure véridique (extinctive) de son argumentaire se rendent si grièvement suspects : n'intégrant nullement *la possibilité de se tromper*. C'est que tant d'assurance souligne l'étiollement d'un univers pourtant indéterminé. Or, d'un certain point de vue, l'art de penser-faire de Justine consiste précisément à précariser le savoir rationnel, et d'interroger notamment la scientificité des postulats de son beau-frère, représentant d'une communauté scientifique humiliée et littéralement terrassée.

It [eternal recurrence] exterminates all known values because it is the assertion of absolute eternal indifference, without even a 'finale of nothingness' to punctuate the sequence or to distinguish between beginning and end. In this regard, eternal recurrence is a 'demonic' hypothesis precisely insofar as it entails the evacuation of all meaning and purpose from existence, and hence the recognition of its ultimate valuelessness. (Brassier 2007 : 207)

La volonté de Claire n'est rien devant l'indifférence de l'éternel retour, de son errance, tant il ne fait preuve d'aucune sympathie envers ses propres désirs subjectifs. Claire à beau désirer quelque chose de précis, la devenir dans l'éternel retour ne se montrera pas plus indulgente envers sa propre détermination qu'elle ne l'a été envers d'autres volitions incarnées. L'éternel retour a pour sens : l'affirmatif reviendra—*en plus*—qu'il soit alors pensable ou pas. Nous n'y étions pas, nous n'y sommes pas, et nous n'y serons pas non plus : et c'est pourtant sans peine que nous réussissons à croire à l'événementialité, autrement dit l'avoir-lieu, du *passage* par-delà notre capacité de préhension. L'univers, indifféremment de notre système solaire, sait se passer de notre réalité, de notre « pour » autrement si douteux et oiseux.

Sans nous. Sans dieux.

Comment le temps de l'éternel retour pourrait-il advenir *pour nous*, tandis qu'il n'a de valeur qu'en se défaisant *aussi* de nous ? Il y a trop de fatuité et de suffisance dans ce « pour nous » pour que nous ne brandissions pas le carton : tant il est fâcheux, sinon exaspérant, que d'autres commettent si aisément l'impair transcendantaliste de rabattre le monde sur l'être et l'être sur le monde, comme les deux faces d'une seule et même chose ; d'opérer à la

« rétrojection » de tout événement en excès du rapport terrestre—et par inflation humain—« à partir du présent vivant de sa donation » (Meillassoux 2006 : 181). Or, ce présentisme (truisme) du transcendantalisme, hérité et réformé depuis Descartes, fait-il référence à autre chose qu'à « ce qui dans le monde des choses est là pour moi » ? (Husserl 1950 : 15) ? Est-il capable de penser la potentialité d'une existence (qu'elle soit antérieure ou ultérieure à la présence historiquement située de l'humain) sans nous ? Et suivant quel tour de passe-passe Husserl, chantre de l'idéalité, justifie-t-il la thèse d'une antécédence de l'existence de l'ego transcendantal ? En jouant la contingence du monde contre l'apodicticité d'une subjectivité transcendante, en soumettant celle-ci à la primauté de celle-là dans l'ordre des existences : « Mais que dire si le monde n'était pas en fin de compte le tout premier domaine de jugement, et si avec l'existence de ce monde était déjà presupposé un domaine d'être en soi antérieur ? » (Husserl 1986 : 15) Que de maîtrise au fond de tous les idéalismes et cartésianismes ! Tant et si bien « [qu']en fait, l'existence naturelle du monde—du monde dont je puis parler—presuppose, comme une existence en soi antérieure, celle de l'*ego* pur et de ses *cogitationes*. Le domaine d'existence naturelle n'a donc qu'une autorité de second ordre et presuppose toujours le domaine transcendantal » (18). Or, nous devons à tout prix éviter l'écueil d'un sujet *fondant* et *conjecturant* l'expérience, délégitimant de fait l'autonomie et l'immanence de cette dernière, autrement dit sa fugitivité et multiplicité. C'est en effet tout l'art de l'empirisme radical de William James que de mettre un point d'orgue à l'indétermination première du champ de l'expérience :

L'« expérience pure » est le nom que j'ai donné au flux immédiat de la vie, lequel fournit la matière première de notre réflexion ultérieure, avec ses catégories conceptuelles. Il n'y a que les nouveaux-nés, ou les hommes plongés dans un demi coma dû au sommeil, à des drogues, à des maladies ou à des coups, dont on peut supposer qu'ils ont une expérience pure au sens littéral d'un *cela* qui n'est encore aucun *quoi* défini, bien qu'il s'apprête à être toutes sortes de quoi, riche aussi bien d'unité que de pluralité mais dans des rapports non apparents, changeant au fur et à mesure mais de façon si confuse que ses phases s'interpénètrent et que l'on ne peut discerner aucun point, qu'il soit de distinction ou d'identité. (James 2007 : 90)

La subjectivité, en autant que nous y soyons entrés, n'est pas l'enregistreuse d'une expérience se constituant pour elle et en elle. Elle est la résultante d'un processus, d'un « cela » qui la liquéfie au moment même où elle s'actualise. Capacité transformatrice d'un devenir-vie dont

l'activité et l'affectivité n'ont manifestement aucune vocation à se résorber ou à se satisfaire dans une détermination précise. Voilà pourquoi Deleuze affirme, suivant ainsi la thèse de Nietzsche, que le « devenir quelque chose^{xx} » (Deleuze 1963 : 53) est absolument vide de sens. Car le devenir, pensé dans sa superfluité, et au cœur même de son importance, est de toute éternité un *passage en force* délictuel et *informel*. Car il ne faut pas s'y tromper : la volonté de puissance, manifeste « dans tout événement » (Nietzsche 1971 : 86), a pour principal verbe et procès celui de *déformer*, indifféremment à l'existence de la pensée. Mais précisons aussitôt que ce qu'une telle déformation ne se donne pas forcément à un sujet, car ce serait encore faire le lit des philosophies transcendantales pour lesquelles la structuration ou la répartition de l'expérience *vaut* par-dessus la relation qu'elles prennent pour un événement de second ordre. Le « déformer » de la volonté de puissance ne présuppose nullement un sujet *à qui* se donner : en réalité, chaque fois que la philosophie se charge d'attribuer l'immanence à un sujet, chaque fois qu'elle s'empresse de *relativiser* l'expérience par rapport à quelque chose d'autre qu'elle-même, c'est tout le vivier des doctrines finalistes ou équilibristes qui ne cesse de s'agrandir, cultivant l'idée d'un ordre sans mouvement.

On peut en effet différencier l'unité, que possède inaliénablement l'événement dans sa saisie de l'expérience *par le milieu* (au point d'attouchement et d'expérimentation de toutes ses composantes), de la polarisation du champ par laquelle se détermine *possiblement* un rapport de sujet à objet (exemple d'un dédoublement du monde et d'une (ré)partition de l'expérience^{xxi}). L'événement est en effet la manière dont l'expérience se préhende vaguement, indéfiniment. D'où l'option jamesienne de qualifier une telle expérience de « pure » en vertu de son indéfinition. Tout comme le devenir, l'« expérience pure » est un prêt-à-devenir « toutes sortes de choses » et non pas « telle chose ». Et si, malgré tout, nous tenons à dire qu'il y a « quelque chose » d'impliqué dans le devenir, c'est qu'il est cet indéterminé prêt-à-se-déterminer. Voilà pourquoi il est essentiel de penser le devenir dans sa virtualité et dans son autonomie même, dans son immanence à lui-même^{xxii}. S'ensuit que le corrélat d'une telle immanence ne peut trouver consistance dans la forme *a priori* de l'*ego*, ainsi que Husserl, et avant lui Kant, l'ont toujours posé, mais dans un plan impersonnel, sans nom ni qualificatif. « L'immanence ne l'est qu'à soi-même, et dès lors prend tout, absorbe Tout-Un, et laisse rien subsister à quoi elle pourrait être immanente. En tout cas, chaque fois qu'on interprète l'immanence comme immanente à Quelque chose, on peut être sûr que ce Quelque chose réintroduit le transcendant » (Deleuze & Guattari 1991 : 47).

L'immanence pure ne laisse rien en dehors de son autoproduction. Si la pensée est encore possible c'est qu'*elle se pense* « comme on dit il pleut ou il vente », que l'expérience pure est continuellement propice au possible. Ce qui fait la « radicalité » de James à cet égard c'est d'énoncer l'activité ou la productivité de la pensée comme un phénomène essentiellement inaffecté par le fait que ça soit *moi* qui pense, que je veuille penser ou non. Le fait est que l'expérience pure jamesienne, tout comme l'*image* bergsonienne, *pense d'elle-même*^{ixiii}.

L'image pure (dans l'acception d'une expérience antéprédicative), une fois « criblée d'adjectifs, de noms, de prépositions et de conjonctions » n'en reste pas moins solidaire d'un « *cela* qui n'est encore aucun *quoi* défini. » De telle sorte que nous avons dans la perception *et* l'expérience de la matérialité des images apparentes *et* la sensation d'une continuation par-delà les images. Le mouvement réel de l'expérience requiert ainsi une méthode d'interprétation et de suivi (*de son devenir*), « résolument antithéorique » (James 2007 : 101), à laquelle semblent alors disposer le pragmatisme de William James. D'où la définition, qui se veut à la fois réaliste et plus-que-rationaliste de l'empirisme radical par ce dernier, célébrant le caractère primordial de la relation.

Pour être radical, un empirisme ne doit admettre dans ses constructions aucun élément dont on ne fait pas directement l'expérience, et n'en exclure aucun élément dont on fait directement l'expérience. Pour une telle philosophie, les relations qui relient les expériences doivent elles-mêmes être des relations dont on fait l'expérience, et toute relation, de quelque type qu'elle soit, dont on fait l'expérience, doit être considérée comme aussi « réelle » que n'importe quoi d'autre dans le système. (58-59)

Passant, l'expérience relationnelle n'est la propriété de quiconque. Autant les personnes que les effets sont gâtés d'avance, redevables de la relation — de *ce qui* « tient tout seul » — préexistante à leurs apparitions. L'expérience pure est nourrie aussi bien de ses apparitions contextuées que de son exil par-delà les formes et les puissances individuées. Les forces-signes de l'événement ne s'arrêtent pas au contenu subjectif, personnalisé et objectivé de l'expérience. Les faits sont situationnés, virtualisés par les forces affectives qu'ils ne peuvent ne pas expliquer, et dont ils ne peuvent ne pas nous laisser penser et sentir les relations. La teneur affective de l'expérience est immédiatement situationnelle, immédiatement additive, immédiatement connective. « Besides context? There is situation. There is the unbiddeness of quality overspill. There is self-activity qualitatively expressed, presenting an affective order

that is not yet ‘yours’ or ‘mine.’ There is event. There is anomaly. There are jilted expectations » (Massumi 2002 : 218).

L’ordre relationnel immanent s’auto-constituant, la *situation*—pensée, vécue—des énergies intensitaires nous porte aux limites de l’expressivité. À la hauteur de l’événement, nous nous heurtons à l’indétermination de l’expérience pure et situationnelle. La situation est en dépassement des personnifications contextuées, des identités imposées par-dessus sa présence processuelle immédiate. Elle est le sentir propositionnel, *indéfinissable*, dont le présent s’imprègne : immédiatement saisissable ou préhendable dans sa présence spéculative. Une expérience mue par son propre devenir.

Loin d’être neutre, le champ de l’expérience où la perception s’engendre est composé de potentialités, de forces, de conditions immanentes à partir desquelles l’effectuation de leur apparaître est rendue possible. Ce qu’une image-corps *peut* dépend pour beaucoup de la composition de ses forces avec d’autres forces. Par-delà les limitations et les oppositions de formes, le champ de l’expérience est ouvertement, activement et affectivement *social* : rien n’est séparé, pas même le temps de l’espace, le corporel de l’incorporel, la multitude de l’individuel. L’expérience est toute entière co-compositionnelle. C’est ce qui, ce que, ce quoi, *surplus intensitaire*, ne peut, n’arrive à s’en tenir aux lois, aux formes expressives, aux sentiments subjectifs *re-traçant* sa fugue trans-apparitionnelle.

Ce qu’il faut retenir c’est que la vitesse de la perception—non encore grevée de termes subjectivés ou objectivés—n’est jamais « normale » : l’expérience, se percevant d’elle-même, ne reconnaît point d’échelle idéale. Du point de vue d’un pragmatisme spéculatif, l’expérience n’est donc pas *spécialement* intéressée par le principe anthropique. Que le devenir *donnera* c’est presque une certitude, mais *quoi, quand, dans quelle disposition et condition*—ne devons-nous pas du moins reconnaître que nous l’ignorons ? Mais nous pouvons dire tout autant, comme le fait Lapoujade, que l’expérience est chargée de façon primordiale et potentielle de ses propres différenciations^{lxiv}. Toutes les fissures, tous les interstices par où cheminent le virtuel, la relation, la vie, précèdent les arrangements cognitifs-discursifs comme ensembles homogènes purement répétitifs.

Il s’agit toujours, en-deçà des états d’équilibre et des systèmes d’ordre où s’étend la scène humaine, de ressaisir l’inimitié voire la cruauté de la vie, avant que, réfractée dans le théâtre des images illustratives, elle ne soit devenue une simple façon de désigner nos propres ambitions. Cela n’a absolument aucun sens à dire que la vie ait voulu ou veuille encore *quoi que ce soit*. Nous ne pouvons comprendre ce devenir-vie tant que nous l’identifions à une

linéature, à une définition, à un projet en cours de réalisation ; et là, comme s'il se fallait à tout prix de définir *ce-pour-quoi* nous existions, *ce-pour-quoi* nous nous reproduisions, nous ressentions de telles passions, parce que, peut-être, nous perdons quelque peu nos moyens à l'idée d'exister *en vain*, à l'idée même de ne rien signifier et de compter pour si peu. D'où l'immense désespoir de Claire : parce qu'elle n'arrive à extirper d'un tel événement une quelconque signification, un but, une fin ; parce que la venue de Melancholia sur Terre, dans le fond, n'a aucun sens !

Ni commencement, ni fin : le devenir-rien de la vie.

Ce que veut la vie c'est *rien*, non pas évidemment d'une volonté de néant (à la manière de celle qui anime l'homme épris de ressentiment et de mauvaise conscience) mais d'un vouloir que rien ne peut interrompre ni satisfaire. En réalité, rien ne convient à l'appétit de la volonté-vie, de la vie involuée et impliquée *dans* la volonté. Que le vouloir de la vie n'ait d'objet ou de but précis, qu'il soit essentiellement générateur de styles et de modes de vie, c'est aussi ce qu'en déduit Deleuze :

Volonté de puissance ne veut pas dire que la volonté veuille la puissance. Volonté de puissance n'implique aucun anthropomorphisme, ni dans son origine, ni dans sa signification, ni dans son essence. Volonté de puissance doit s'interpréter tout autrement : la puissance est *ce qui* veut dans la volonté. La puissance est dans la volonté l'élément génétique et différentiel. C'est pourquoi la volonté de puissance est essentiellement créatrice. (Deleuze 1962 : 96-97)

Rien de plus désirant que « ce qui » de la volonté vague. Qui sait *ce que* veut *ce qui* ? Qui sait ce dont il est capable de donner, de créer, de manifester ? Qui sait ce qu'il est capable d'effectuer ? Tant il est vrai que ce que la volonté veut c'est le symptôme dont elle est la cause efficiente et immanente, et *rien d'autre*.

C'est ainsi que la volonté de puissance est essentiellement créatrice et donatrice : elle n'aspire pas, elle ne recherche pas, elle ne désire pas, surtout elle ne désire pas la puissance. Elle *donne* : la puissance est dans la volonté quelque chose d'inexprimable (mobile, variable, plastique) ; la puissance est dans la volonté comme la « vertu qui donne » ; la volonté par la puissance est elle-même donatrice de sens et de valeurs. (97)

À de nombreux égards, la volonté du devenir ne présuppose nullement la volonté, ni le devenir, ni le désir de quoi que ce soit en particulier. L'activité ou l'agir du devenir dans et par la volonté

s'explique non par le but ou l'objet que celle-ci s'est donné, mais par le don d'une réalité que nul étant n'a la capacité d'anticiper. Et ce d'autant que la seule détermination qui vaille soit celle du déterminé comme tel, et non du « qui », de l'élément *en puissance* dans la volonté même. Qu'est-ce *qui* fait que Justine veut la destruction du monde et l'effondrement de ses valeurs ? Qu'est-ce *qui* ordonne telle chose, tel être à se manifester d'une façon plutôt qu'une autre ? « *Qui* est-ce, proprement, qui nous pose ici des questions ? *Qu'*est-ce qui proprement en nous aspire à la 'vérité' ? » (Nietzsche 1971 : 21) La puissance, bien entendu. La réponse n'est jamais une personne, ni même un mobile, mais un complexe de forces *en travers* de l'être ou de la chose.

La volonté de puissance est essentiellement *prodigue*. Elle dégage plus qu'elle ne cherche *quoi que ce soit* de précis. Le devenir-vie est essentiellement distributif, donateur d'actualités, jamais orientée vers une entité sensible en tant que telle. L'un ne désire pas la vie plus que la vie ne désire sa propre affirmation, sans avoir d'objet précis, sans même avoir de ligne de mire. Pourtant, nous voyons poindre au loin le religieux multipliant ainsi les faux-fuyants devant ce *néant de raison*.

Il n'y a *rien* en deçà ou au-delà de l'éternelle gratuité du devenir : rien, sinon la puissance sans limite, sans commencement ni but de son *passage*, de son mouvement de trans-apparition. Cette thèse se comprendra sans trop de difficulté si l'on élève la puissance du devenir à l'indétermination d'un temps capable—sans avoir à se soucier de donner naissance et à sauver un certain nombre de faits empiriques en particulier—de précariser n'importe quel existant ou étant déterminé. Le devenir n'est pas le sujet qui pose devant soi une fin à atteindre. Il est cela qui se pense dans son passage : inlassablement désirant. Comment penser le geste du devenir autrement que par son manque de finalité, que par la violence de son *errance* et *infidélité* ? Il s'agit de faire remarquer qu'une telle indétermination oblige la pensée à éprouver ses propres limites, à se mesurer à l'à-venir, à la potentialité qui l'animent de part en part : l'on peut fort bien égrener sa vie à calculer les profondeurs et *ce qui reste de temps* avant que n'advienne son heure, rien ne délégitime avec autant d'ardeur la possibilité d'une obsolescence programmée, d'une décision voilée, d'une réalité prétextée, que ce coup de vent sidéral allant jusqu'à arracher le plus mystérieux, le plus *nécessiteux* de tous les législateurs.

Il y a une raison pour laquelle l'on aime à différencier le calculateur des profondeurs du véritable créateur et donateur de sens et de valeurs, comme étant l'artisan de nouvelles possibilités et modalités d'existence. D'abord parce que, à l'inverse du distributeur de possibles, pèse sur la pensée du calculateur une hantise de l'erreur, de la duperie, une horreur

infinie de la tromperie (non seulement de tromper et d'être trompé mais, pire encore, de se tromper) ; aussi, parce qu'il semble vouloir appartenir à l'une ou l'autre de ces considérations totalisantes du monde que sont l'optimisme et le pessimisme. Le calculateur des profondeurs est une espèce essentiellement fluctuante, s'attendant avec angoisse ou enthousiasme à un résultat, à un effet, qu'il soit heureux ou désastreux.

Le *fond* intéresse bien celles et ceux qui cherchent, au péril de leur noblesse, à comprendre comment ils ou elles finiront par *s'écraser*. Pourvu que de tels cerveaux ne se fassent pas d'illusions ! *Melancholia* ne demande rien, pas même de s'écraser et de *nous* écraser. C'est tout de même un fait que nous autres, animaux essentiellement diurnes, soyons inclinés à corrompre la nocturnalité—à la manière de ces éclairs de lumière zébrant le ciel avant chaque coup de tonnerre—à laquelle pourtant tout est au devoir de succomber : nous foudroyons, mais que pendant un si court instant. La chose sans conteste la plus terrifiante pour nous autres est de devoir vivre dans l'imperceptibilité, dans les conditions d'un *sans-fond*. Est-ce donc pour cela que, craignant toujours d'être seuls, nous faisons tout trop fort—parlons fort, mangeons fort, haïssons et souffrons fort—et qu'à nous autres soit sourd l'univers tout entier ? Notre voix veut créer de la résonance, et ce même si nous ne pouvons parler d'une seule voix.

On sent bien que la fin est proche. « On » : quel « on » ? Peut-être *nous-mêmes* qui, tout compte fait, avons honte de nous reconnaître parmi ses sondeurs du *plus lointain*, avarés d'identité, d'objectivité, de *limpidité*. Plus sombre est la substance dans laquelle nous flottons, plus nous la voulons évidente, plus nous la voulons tendre et patente, autrement dit *vraie*. Aussi, sommes-nous le moins du monde épargnés par ce sentiment séparant le futur de du présent et le présent du passé, rétroagissant sur l'emmêlement du temps, répugnant à son opacité, par cela même qu'en vérité nous ne savons comment nous acquitter du fait de ne pas savoir—encore moins de voir.

Et de quoi dispense un tel pessimisme ? D'une assurance plus nauséabonde, plus fétide encore à l'aune de ce qui est à venir, évidemment *le pire*. En visant plus loin, nous visons d'autant plus notre pessimisme, et à gémir sur la finitude de notre existence modale. Mais nous visons mal, ou plutôt : nous visons loin, trop loin de nous-mêmes, tandis que quelque chose en nous cherche à se manifester, à se donner et à s'exprimer. Pourtant que de joie, que d'espoir—j'ose dire—à l'idée de savoir que nous allons *finir*, que nous serons *niés* par quelque chose de plus puissant encore, « quelque chose que nous ne connaissons peut-être pas encore, ne voyons pas encore ! » (Nietzsche 1989 : 209-210). Qu'y a-t-il de plus insalubre, de plus pathologique dans notre époque que le fait que nous n'expérimentons plus ? Le sentiment d'être atteint ? Il

nous faudrait d'ores déjà tirer toutes les conséquences de cet effondrement non pas de la croyance (même les pessimistes, eux, croient) mais de notre capacité à éprouver l'indéfinition si singulière, si... éternelle, du temps.

« Mais comme il n'y a dans l'éternité ni *quand*, ni *avant*, ni *après*, il suit de la seule perfection de Dieu que Dieu ne peut jamais ni n'a jamais pu décider autrement, ou en d'autres termes, Dieu n'a pas existé avant ses décrets, et ne peut exister sans eux » (Spinoza 2005 : 120). Spinoza s'ayant toujours refusé à noyauter son concept de Dieu d'une chronologie, systématisant l'idée d'une simultanéité dans la causation. En exploitant la conception spinoziste de Dieu, on peut d'abord énoncer que la volonté *de quelque chose* ressortit à l'infinité de Dieu. Ne manquant de rien, ne souffrant d'aucune passion, le devenir-rien de la vie (« rien » parce qu'affranchi de toute finalité) est lui-même un éternel *insatisfaisant*.

« Un être vivant veut avant tout *déployer* sa force. La vie elle-même est volonté de puissance, et l'instinct de conservation n'en est qu'une *conséquence* indirecte et des plus fréquentes » (Nietzsche 1975 : 32). Autre « conséquence » : le volontarisme réactionnaire, la dépossession de sa capacité à penser, à agir et à croire, la torsion de la puissance affirmative par le vouloir réactif—que dire, si ce n'est que c'est là notre plus grand malheur. Pourvu qu'à l'idée d'évaluer et de *terminer* l'établissement des valeurs, l'humain préfère l'instauration de maniérismes existentiels qui augmentent—je dis bien : *qui augmentent*—leurs capacités de penser et d'agir. Même si, de fait, l'expérience du calculateur des profondeurs se caractérise par une dévalorisation de ses virtualités senties, de ses optionnalités situationnelles—aussi, comprend-on qu'il agit conformément non pas à l'idée d'instaurer de nouvelles connexions que de mesurer à *quel point* il est seul. Et comment donc nommer autrement cette démarche visant à évaluer son propre *degré de solitude* que par un savant déni de l'indéfini ? On sera d'autant plus « profond » que l'on finira par se convaincre d'avoir « mesuré le risque ».

Bref, il ne manque pas d'hommes excessivement scrupuleux pour nier notre plaisir, pour figurer le plus que possible l'imminence de notre fin : comme s'il était donné à soi de *mesurer* l'impact, l'« empreinte », la conséquence directe ou indirecte du type d'action que l'on déclenche. Mais alors nos instruments de mesure auraient à opérer eux-mêmes *post-mortem*—tant la conscience, le devoir, la responsabilité ne sont assignables à ce type de déchets ou d'ordures : bref, les humains. Soit le *risque* écologique : dispositif épocal à nous faire ressentir *ce qui, de nous autres, n'est plus perçu comme un bien*, à nous contraindre à la mauvaise conscience. « Ne faut pas », « ne vaut mieux pas », autant d'injonctions à ne pas agir à contre-sens de la bonne conscience, autant de principes d'incrimination et de criminalisation,

autant de séductions à vouloir ce que d'autres veulent, à croire ce que d'autres croient. Pourtant, rien ne nous guérit plus efficacement que la feinte ou la trahison de cette lamentable volonté de satisfaction. Nous sommes ainsi tenus au devoir de lésiner sur nous-mêmes. *Nous réduire*, nous devons toujours réduire. Il n'y a pas moyen d'exister autrement : de se sentir mal, se sentir *moins*, se couvrir de honte, conformément à la moindre faute. De tout endroit, ce sont les prescriptions à faire mieux, à nous rendre plus beaux — à nous-mêmes — qui stupéfient.

Faire en sorte que le futur — et, pour le coup, la nature de ce qui vient — *devienne* de plus en plus précis, cela suppose une sorte de couardise, de poltronnerie, à laquelle seule une pensée fragile, faible, vaincue, trop repue, est capable d'aboutir. À regrets, la voie est toujours libre pour la confection et la persuasion de tels esprits. Il en paraît toujours quelques-uns — trop — pour s'écœurer pas moins de leur présent à eux que du futur qu'ils imaginent cent fois plus douloureux. Sont-ce encore là des maîtres à penser ou des individus dont la haute opinion qu'ils possèdent ainsi d'eux-mêmes est déjà bien entamée ? Quand on sait que le temps, purgé de son indétermination, ne leur inspire que mépris et aversion, on ne s'étonne pas qu'ils s'en prennent d'abord à eux-mêmes, qu'ils insinuent tant de mollesse, tant de faiblesse dans les circuits de leurs cerveaux. Lorsqu'il arrive à un homme de vous « porter la poisse » du fait qu'il semble avoir quelque peu raison, il convient urgemment de vous demander en quoi vous n'avez pas su *faire valoir* votre propre *raison* et surpasser la sienne. C'en est fait de vous lorsque vous ne savez point comment mettre fin à votre soumission.

Nous devrions réfléchir à deux fois avant de défaire cette *confusion* des tendances et des influences du temps. Car il n'est jamais nécessaire, soit dit en passant, d'induire de la raison, de la finalité, de la destinalité là où il devient strictement superflu d'en inférer. C'est ce qu'a su comprendre von Trier : un homme dont la main, dont la respiration, ne supportent aucune pitié envers le type d'existence que nous aurons été, manifestent comme une sorte d'intolérance à l'humidité de la sagesse.

Le 'but', la 'fin' ne sont-ils pas trop souvent un embellissant prétexte, un supplémentaire aveuglement de la vanité qui ne veut pas savoir que le navire ne fait que *suivre* le courant dans lequel il s'est fortuitement engagé ? Qu'il ne "veut" dans tel sens *parce qu'il y est – entraîné* ? Qu'il a sans doute une direction – mais absolument pas de pilote ? – Il nous faut encore une critique de la notion de "fin". (Nietzsche 1982 : 267)

Tâchons, sur ce point, d'agripper le mouvement de pensée de Nietzsche et d'en dégager un certain nombre de propositions : certes, nous pouvons toujours aller à contre-courant,

indifféremment de la manière dont le milieu s'exprime à l'*attouchement* de notre surface, et ainsi ne pas *suivre* les tendances qui lui sont implicites, toujours est-il qu'une telle directionnalité du milieu, son mouvement *non-volitionnel*, dis-je, n'intègre pas *d'emblée* notre propre vouloir. De fait : « Vous ne traversez pas le monde sur un mode intentionnel parce que vous croyez en lui. De manière surprenante, le monde vous traverse déjà. Et ceci, véritablement senti, est votre croyance en lui. La participation virtuelle précède la cognition actuelle » (Massumi 2008 : 112).

Qu'on examine de près l'activité ou l'opérativité du devenir affirmatif, l'on trouvera toujours qu'elle n'est jamais le « fait » d'une existence modale *définie*. L'essentiel aux yeux de l'indéfini n'est justement ni le fini de l'existence, ni plus l'impératif de produire quoi que ce soit, pas même la finitude de l'homme dont on doute fort qu'elle soit plus qu'une *déclinaison*, une passerelle et un non-but^{xxx} : n'était-ce son entêtement à se percevoir comme le plus *intéressant* de tout ce qui s'est enraciné jusqu'à présent, l'homme finirait vraiment par ressentir la valeur de sa propre existence. L'individu un tant soit peu subtil ne supporterait pas une telle interprétation de son temps à l'honneur de l'humain, dont certains, à l'inverse, ne se lassent jamais d'hypostasier la force, sa capacité à causer la ruine de sa propre espèce. Ainsi que l'enseigne Zarathoustra, la finitude de notre existence modale est quelque chose qui doit être surmontée et devenir un simple « éclat de rire ou une honte qui fait mal » (Nietzsche 1971 : 24). Un éclat de rire ou une honte qui fait mal : voilà qui devrait nous laisser présager l'avènement de quelque chose de plus joyeux et de plus haut.

Que l'humain ait été possible, que son existence ait pu *arriver*, que son actuelle présence soit non moins *surmontable*, la volonté de la vie n'y est strictement pour rien, pour autant que la « visée » n'est pas d'instaurer pour ensuite destituer. Qu'il est bien seul à s'interroger sur le but et le sens de son existence : mais n'est-ce pas justement ce qu'il attend, ce qu'il espère, *ce qu'il veut*—être seul ? Rien ne laissait présager son avènement ; pas même le sens de son existence et de ses passions. Il n'était nullement nécessaire que la vie procédât ainsi ; l'homme s'est fait, certes, mais seulement dans une perspective ou encore dans une éthique profane, ignorante tant du bien que du tort qu'elle faisait, que de ceux qu'elle perpétue encore, ignorante des seuils ou des états-limites discernant notamment l'allégresse du senti de la tristesse. Loin d'être une nécessité, l'homme est un *disparate* voué, tôt ou tard, à se dissoudre. Mais comment le surmonter ?

Sans doute la vie s'exprime-t-elle à travers des états, des corps, des attitudes et des manières d'exister, elle n'en demeure pas moins un devenir trans-apparitionnel *critique* de

l'état destinal. Le cinéma de Lars von Trier ne commence ni ne finit dans la paix, mais dans et par le mouvement réel de la vie dont les modalités précaires d'existence n'ont de cesse de l'inciter, absolument parlant, à conquérir de nouveaux territoires d'expression et d'affirmation. *Melancholia* ne déroge pas à ce principe. L'impératif von trierien, en politique comme en esthétique, est donc malfaisant, démoniaque, foncièrement malveillant : aimer, affirmer, apprécier la vie, certes, pour autant que ses capacités à détruire, à critiquer et à surmonter ce qui lui est trop familier soient honorées. L'amour de la vie est indissociable d'une clinique et d'une critique de tout état *supposément* de grâce, d'une dispute du moindre idéal.

Contre une arborescence de la vie

Ce n'est pas un fantasme, ni même un symptôme de décadence que de figurer une fin de monde dans un univers où ne *règnerait* 'au final' que l'indifférence du mouvement réel. On ne saurait pardonner à Terrence Malick, et à son *Tree of Life* (2001), d'abuser de notre perte de confiance afin de réactiver cette vieille idée d'un dieu rédempteur, qui nous sortira (ou peut-être pas) d'affaire. L'homme, on s'en doute, ne supporterait pas l'indifférence d'un astre mettant ainsi à mal ses superstitions d'époque, lui qui a toujours su tirer de l'*intrigue* religieuse un maximum de profit. En revanche, peut-être n'est-il rien de plus 'vrai', de plus sensible, de plus perspicace qu'un esprit ayant vocation à devenir plus léger, et à penser la possibilité d'un monde marquant l'absence de l'humain et de Dieu. Si l'Américain, en somme, est impardonnable, il l'est parce qu'il trouve sans arrêt derrière cette absence quelque chose comme un mystère, une lumière (surexposition délibérée des images), à s'émerveiller comme il le fait devant tant de contradictions, devant tant de violence, de cruauté, de générosité... L'énormité de Malick s'élance avec un verset de la Bible, et il s'en faut de peu pour que nous finissions nous-mêmes crucifiés par son vertige, son créationnisme, son... christianisme. Nous n'en croyons pas nos yeux, pas même nos sens en général, à supposer que Malick lui-même croit à la balourdise de ce qu'il nous fait lire. Son traitement, sa pratique de l'image consiste en cette *élévation* graduelle de son seul personnage féminin. Il demande toujours : comment angéliser, comment désolidariser des puissances telluriques cette mère-origine, cette Madame O'Brien qui apprend subitement la mort de son fils aîné. Jessica Chastain, c'est la nouvelle Ève. Sans cesse irradiée (Malick ne craint pas la lumière trop vive), sa blancheur est instructive—aussi, ne doit-on jamais exclure la possibilité qu'elle perde pied, prenne son envol et ne touche plus jamais terre : à cette fin, l'agilité, la dextérité de Malick lui prêtant main forte.

Tree of Life, film-prière que l'on pourrait presque, si bon nous semblait, apprendre et réciter par cœur—si ce n'est qu'on peut toujours mieux faire, il est vrai, en matière d'apprentissage. Film de misère, s'adressant à tous les miséreux de cette terre, puisqu'il désigne, sinon *fabrique* expressément ce besoin de nous sentir si petits, si faibles, si « rien » et, en même temps, si responsables de ce qui se passe. Et si intéressé qu'il est par la vie, par son début, sa fin, son sens, sa ligne, Terrence Malick livre au monde entier *le* film dont il aurait pu et aurait dû se passer : que de façons exagérées, grossières, pour ne pas dire faibles, de rendre notre présence, notre poids, notre faute si solennels. Il n'est pourtant pas permis qu'un soi-disant artiste donne au monde un autre prétexte à se pencher sur son origine, comme si *ce* à quoi nous avons nous-mêmes donné naissance, Dieu en l'occurrence, pouvait lui-même décréter sur le sujet de notre éphéméralité.



Image 1.21 *Melancholia*



Image 1.22 *Melancholia*

Mouvement inverse, *descendant* chez von Trier : on ne saurait nier qu'à la longue il précipite l'*enterrement* de ses protagonistes, qu'il se fait un principe de les enraciner, de les planter, si ce n'est de les engouffrer—et dire que cela ne vaut que pour la forme humaine serait d'un si mauvais goût ; il suffit là aussi d'un plan [Image 1.16]—qui n'est gros que de notre humaine perception—pour comprendre qu'un ver de terre, bien que déjà *en terre*, compte parmi les victimes de l'écrasante vie humaine^{hvi}. Nul autre que *Melancholia* n'ira plus profondément dans ce jeu, ce hasard de l'enfoncement, que dis-je, de l'écrasement. Parfois, la disposition même de la caméra semble au service d'un tel enfouissement : tel est le cas de la séquence à vol d'oiseau enserrant, génialement du reste, la randonnée équestre des deux sœurs [Image 1.21]. Être résolument terrestre, et le rester, tel est le seul effort, le seul courage qu'ont à fournir ces minuscules vers d'homme. Mais, à vrai dire, qu'avons-nous à faire ici du courage ? C'est à dessein que von Trier les oblige à partager, quoi qu'il en coûte, ce petit bout de terre, à ne rien gâcher des quelques hectares de luxe qui finiront, *peut-être*, par leur servir de *demeure*. D'ailleurs, à bien y regarder, plus rien ne vole, plus rien ne se maintient en flottaison dans les airs ; et les héroïnes von trierienne, quant à elles, bougent à peine—ont-elles à peine la force de se bouger, de paniquer et d'accélérer, si statiques, si prélassées, si... amorties—et quand *Melancholia* fonce droit sur la Terre, comment les retrouve-t-on ? *Au ras du sol*, nécessairement !

Peut-être même n'y a-t-il rien de plus effrayant, de plus *mémorable* durant ses deux heures et dix minutes que l'acharnement du cinéaste à empêcher leur fuite, à contrarier leur volonté à dépasser ce domaine aristocratique. En un certain sens, toutes les images du film sont

de cet ordre : maximiser l'effet de pesanteur, de terrestrialité, presser chacune et chacun de *faire avec* cette terre magnétique et démonique. C'est le commentaire de Shaviro : « The world of *Melancholia* is a tiny, self-enclosed microcosm of Western white bourgeois privilege; and this microcosm is what gets destroyed at the end » (Shaviro 2012 : 7). Songeons au fait que von Trier, inféodé au principe de destruction, a toujours pris partie dans cette affaire : maintenir coûte que coûte Claire et Justine sur le domaine *haute bourgeoisie* qui est le leur ; les y astreindre ; qu'elles demeurent prisonnières de cette propriété en elle-même isolée, *coupée du monde*—mais quel monde ? Le premier plan faisant suite au prologue donne bien sûr une idée de l'étroitesse, c'est-à-dire de la *condamnation* du domaine où pénètrent Justine et son époux [Image 1.22] : une limousine en prise avec un virage trop escarpé pour que Justine et Michael puissent accéder à la propriété où se tiennent les festivités. Ajoutez à cela un cheval s'abstenant, par deux fois, de traverser une passerelle malgré l'ordre de sa cavalière, deux véhicules motorisés se refusant tout bonnement à démarrer à l'approche de Melancholia, ainsi qu'une forte averse de grêle pour contrarier la course à pied de Claire. Il n'est que de penser à l'interdiction que décrète le mari de Claire, au refus qu'il oppose à celle-ci, lui défendant notamment le droit de se rendre sur internet, autrement dit de se *connecter* avec le reste du monde. C'est pourtant elle qui lui confère cette immense autorité ; lui, le premier, mais surtout le seul à « choisir » sa mort, à s'ôter la vie, tandis que sa belle-sœur, sa femme et son fils iront jusqu'à faire face à ce monstre d'étoile.

Melancholia est désastreux aussi bien pour les hommes qu'à l'égard des idoles qui n'ont jamais eu pour *mission* que l'instrumentalisation de notre ignorance. *Ainsi*, nous sommes-nous donné Dieu parce que nous voulions qu'il en soit *ainsi*. Avec von Trier, résolument : « Nous nions Dieu, nous nions en Dieu la responsabilité : c'est en *cela*, et en cela seulement que nous sauvons le monde » (Nietzsche 1974 : 46). Faut-il s'étonner que *Melancholia* finisse par laisser non pas un vide, mais un milieu, une ambiance, une contingence où l'homme (après Dieu) semble bel et bien mort, où seule subsiste l'inconditionnalité du devenir comme paysage ou mentalité sauvage, plus qu'humaine, plus qu'organique, plus qu'historique ? Que Lars von Trier finisse sur une tonalité affective qui nous paraît insupportable à nous ne veut pas forcément dire qu'elle est impossible et invivable pour d'autres. Pourquoi avoir préféré la destruction—plutôt que la découverte d'un indécidable sur Terre—pour promouvoir la contingence, l'indéfinition, le plus qu'humain ? Parce que le devenir n'est pas plus historique qu'il n'est terrestre ; qu'il « n'est pas de l'histoire » (Deleuze & Guattari 1991 : 92). La Terre n'est pas une condition de possibilité du milieu, c'est au contraire le milieu qui métabolise le

climat à partir duquel la Terre devient quelque chose de possible. On ne peut réduire le mouvement du devenir à ce fait humain (ni à sa fin), comme à l'événement même de la pensée. Et disons, en vue de conclure sur ce sujet, que Terrence Malick a tout bonnement manqué d'un milieu pour penser. Nous préférons penser par le problème que crée cet athée, cet *innocent*^{xxvii} de Danois plutôt que de gésir sous le dégoût, le haut-le-cœur que suscite le messianisme d'un des pires paresseux que notre époque puisse encore compter.

Lars von Trier n'a pas seulement renoncé à Dieu et à toute forme d'eschatologie, il a aussi renoncé à l'héroïsme, au secourisme, à l'idée même d'une sortie de crise in extremis, et d'un autre monde après celui-ci, et après celui-là. Un homme comme von Trier n'est pas devenu ce qu'il est, qui n'est pas peu, par grisonnement de son champ de vision, mais en prenant pour acquis qu'il s'exécute un nombre incalculable d'actes blessants, qu'ils soient volontaires ou non, en mettant ainsi en scène l'infinie complexité du mouvement. Combien von Trier se soustrait fondamentalement à l'idée d'une volonté *valant* plus qu'une autre, d'un sens plus profond qu'un autre, rien ne le montre plus clairement que la manière dont il fait de l'indifférence de sa planète monstre—objet du litige—la seule la seule justice/Justine qui vaille. Amicale ou pas, Melancholia est là (surtout pas *pour nous*), et la force de son indifférence est un appel non pas à nous protéger du pire, mais à reconnaître par-dessus tout que notre existence n'est ni sauvée ni perdue d'avance. Ainsi, toutes ces hésitations à caractériser la résultante de cette présence, cette prolifération de vérités—viendra, viendra pas—sont autant de raisons à une mise en risque (non mesurable) de l'agir et de la pensée. Car en définitive, le banditisme de von Trier repose sur un renversement du principe messianique du *laissez-faire* ; *il n'y a rien que vous puissiez faire* : ce sort, cette interprétation ratée de l'homme, ce retrait de la force... à toute force. Or, ce qui est justement à l'œuvre dans ce film, c'est la volonté de construire *à tout prix*, de dresser une architecture, une procédure (aussi précaire soit-elle) en réponse à la venue, que chacun soupçonne destructrice, de Melancholia : volonté de Léo, avant toute chose.

Pensant ici à la *jeunesse*, je crie : terre ! terre ! Nous en avons assez et plus qu'assez de cette quête passionnée et vagabonde sur de sombres océans inconnus ! Voici enfin que se dessine un rivage : quel qu'il soit, nous devons y aborder, et il vaudra toujours mieux s'abriter dans quelque havre de fortune, si imparfait soit-il, que de retourner à l'infini du désespoir et du scepticisme. Accostons toujours : nous aurons bien le temps, par la suite, de trouver les bons

ports et de faciliter le débarquement à ceux qui viendront après nous. (Nietzsche 1990 : 161)

Melancholia n'est pas une réponse, ni même une *réaction* à quoi que ce soit, mais un problème posé de manière urgente et tonique à la pensée : pour peu que celle-ci invente des procédures lui permettant de faire pli avec un tel problème, autrement dit de s'en saisir sur un mode qui soit vecteur d'une plus grande joie. L'inintentionnalité et le désintéressement du corps céleste ne cautionnent aucun but, aucune fin, aussi humains, aussi vivants soient-ils. *Melancholia* a ce pouvoir de mettre à l'épreuve à la fois la pensée, l'agir, la confiance, les croyances de celles et ceux qui sont directement exposés à sa présence.

Nommer *Melancholia* une telle présence, tandis que celle-ci ne suppose aucun subjectivisme ou psychologisme, c'est aussi en un certain sens désanthropomorphiser la mélancolie, prendre au comptant sa nudité, ne procédant d'aucune structure médiatisante. La mélancolie est un mouvement : en dépassement d'un sujet qui l'incarnerait, et d'un objet vers lequel elle se dirigerait. *Melancholia*, c'est en quelque sorte la mélancolie d'avant la conscience, d'avant la psychologie, *contre l'équation pathologique*. Le personnage de Justine est loin de constituer la seule forme de mélancolie à laquelle renvoie le titre du film. Loin d'être la seule expression qui vaille. Presque jamais ce mot n'est à prendre au pied de la lettre ; s'agissant toujours d'un sentir pouvant assumer une infinité de noms, de formes et de visages. Bref, le mot même de *Melancholia* désigne tout un sentiment à charge, de massif, de planétaire ; aussi bien une menace tangible qu'une sensation vague, confuse, une connexion inédite avec le monde. La mélancolie ne se mesure pas. Provocateur, Lars von Trier l'est, mais seulement de ce que sa *Melancholia* provoque un véritable choc à la pensée, plaçant ainsi cette dernière devant un problème qui n'engage la responsabilité de *personne*. On pourrait être tenté de voir dans ce film une profession de foi authentiquement pessimiste, voire nihiliste. Il n'en est rien, car ce qui se fait jour dans le comportement de Léo c'est la découverte d'un espoir, d'une zone d'ignorance à travers laquelle s'exprime une confiance dans chacun des gestes qu'il entreprend. Ni Léo, ni Claire, ni Justine ne sont sûrs de ce à quoi vont aboutir leurs nouvelles connexions. L'idée centrale de *Melancholia* n'est pas l'acceptation du désastre, mais la confiance qu'il s'agit de *faire* en dépit de tout ce qui incite au contraire. Ce qui, chez Léo, est indice de transversalité (à la hauteur d'une telle difficulté), c'est de prendre avec le plus grand sérieux — ce sérieux dont seuls les enfants sont capables — les calculs rationnels de son père et les divinations de Justine. L'enfant « prouve » tout sauf que l'un a raison, et l'autre tort, mais que la confiance n'est possible que moyennant la création et l'actionnement de dispositifs à même

de ranimer notre foi en ce monde-ci et aucun autre. Cela rappelle ces quelques phrases d'Isabelle Stengers chez qui il en va d'une pragmatique—comme l'indique assez bien d'ailleurs le sous-titre d'un de ses ouvrages—à même de « résister à la barbarie qui vient ». D'où l'invocation et le remixage de ce personnage conceptuel qu'est Gaïa. Du point de vue de Stengers, Gaïa n'est pas seulement ce qui, depuis toujours, a servi d'engrais à notre histoire, elle est aussi ce qui peut la défaire, la détruire, sans se soucier outre mesure de nos exclamations.

Nul ne dit que tout, alors, finira bien car Gaïa offensée est aveugle à nos histoires. Peut-être ne pourront nous éviter de terribles épreuves. Mais il dépend de nous, et c'est là que peut se situer notre réponse à Gaïa, d'apprendre à expérimenter les dispositifs qui nous rendent capables de vivre ces épreuves sans basculer dans la barbarie, de créer ce qui nourrit la confiance là où menace l'impuissance panique. Cette réponse qu'elle n'entendra pas, confère à son intrusion la force d'un appel à des vies qui valent d'être vécues. (Stengers 2009 : 205)

Or, telle est également l'attitude de Melancholia ; tel est son mouvement, son dépassement, sa radicalité. Elle se comporte comme si elle était sourde à ces « vies qui valent d'être vécues », sourde aux expérimentations, aux pragmatiques, aux compositions qui sont les nôtres, « aveugle » aux drames, au désespèment que vivent un grand nombre des protagonistes. Condensons cet état de fait en une formule : tout lui est égal. Peu importe alors qu'on lui découvre un but, qu'on vive sa présence et son épreuve sur un mode d'existence qui ne soit pas sévère, pour ne pas dire impitoyable envers nous-mêmes—pourvu qu'on s'enrhizome avec d'autres manières de penser-faire. La force de Melancholia ne se manifeste jamais autant que lorsqu'elle donne à imaginer, à confectionner de nouveaux dispositifs sapant les énoncés responsabilisants et culpabilisants propres au capitalisme, précarisant le discours de nos savants-dirigeants.

La vérité allégorique du film serait plutôt dans le caractère subit (à l'échelle biographique humaine) de notre prise de conscience de l'intrusion de Gaïa, et de la conviction de l'irréversibilité, de l'irrévocabilité de cette intrusion : Gaïa est venue pour rester, et changera notre histoire pour toujours. C'est pourquoi Gaïa ressemble beaucoup plus à la planète Melancholia qu'à la Terre atteinte par elle ; Melancholia est une image de la transcendance gigantesque et

énigmatique de Gaïa, entité qui s'abat de façon dévastatrice sur notre monde subitement trop humain. (Danowski & Viveiros de Castro 2014 : 251-252)

Melancholia est à la fois le nom d'un être et d'une intrusion, et donc d'une opération. Il s'agit de penser *par-devers* l'intrusion d'un corps, d'une masse vis-à-vis de laquelle la terestrialité même de la vie paraît en jeu. Or, ce n'est pas autre chose que fait Justine quand elle se met en tête d'aboutir une panoplie de branches à ciel ouvert. (Quitte à se faire dissoudre, autant s'y prendre au grand air !) Le fait est qu'au lieu d'avoir à subir de plein fouet le passage en force de l'astre, Justine va problématiser son propre environnement, allant jusqu'à redéfinir, littéralement du reste, sa propre constellation ; elle tentera notamment de se créer de nouvelles connexions (avec des forces non-humaines notamment), et de construire ses propres vérités, quitte à s'aliéner une bonne partie de sa famille, de son milieu professionnel aussi.

La sorcellerie anti-catastrophiste : se risquer à la créativité

Il n'est pas si déconcertant que cela en a l'air de constater la manière avec laquelle Leo, ni mystique, ni survivaliste en soi, tempore la venue de Melancholia et observe finalement le plus grand calme, investissant sa foi dans la potentielle intercession du merveilleux. Il faut bien que l'enfant—second de la sorcellerie anti-catastrophiste—croit en l'efficacité de la construction dont il est le co-ingénieur pour paraître aussi confiant, aussi apaisé devant le gigantisme, la monstruosité de ce qui terrorise la grande assemblée des adultes. Devant le sentiment d'être petits nous devons bien nous sentir grands, repus d'une puissance contrapuntique.

Pour quelles raisons devrions-nous douter de l'efficacité de la contre-installation magique échafaudée par Léo, avec l'assistance de Justine ? Il faudrait non pas un miracle mais une merveille pour que de cette fin de monde lui et celles dont il serre fort la main ressortent sains et saufs. Sait-on jamais : d'autant que le wagnérisme de von Trier, son sens d'une impossible coupure (et non arrêt ou fin) de monde plaide pour une telle sainteté. Il faudrait le retour d'une puissance de continuation pour que la fin, comme au commencement, ne soit jamais qu'éphémère, c'est-à-dire à refaire. On ne peut que se porter témoin du renoncement, de la désillusion dont Claire et John font état et qui, à la différence de Leo, ne se soucient à obtenir des effets d'ordre merveilleux. Les affolements et le sauve-qui-peut du couple devant l'inexactitude de leurs calculs sont les symptômes d'un rationalisme entêté. Aussi, on ferait vite d'allumer un cierge à qui voudrait faire don de sa parole sous couvert d'un voile mystérieux. Mais le monde, laissons-nous entendre précédemment, est en pénurie d'attention

envers celui ou celle qui cherche à battre l'existence au-delà des angoisses. Occulte, science, théologie, l'enfant occupe alors une position charnière au croisement de ces trois régimes de croyance respectivement ventilés par sa tante, son père et sa mère (crucifix autour du cou). Mais d'entre tous faut-il réellement choisir ? Des raisons de croire et d'agir dans un monde s'auto-constituant, par-delà l'immobilisme et la panique, il est urgent de s'en donner.

Le pragmatisme (mélancolique) de Justine se lit d'autant plus dans cette proposition censée « marcher » contre la fin annoncée du monde. Et que la proposition soit efficace dans les faits nous n'en savons rien : tant le film nous abandonne à une certaine stupeur, et nous prive d'une vérification (par l'image) aussi bien de la réussite que de l'échec de la technique confectionnée.

Il est expédient, pour Leo en tout cas, de croire en ce fait extraordinaire que l'impossible peut être encore possible. Il faut de l'endurance, même lorsque cela à affaire avec la construction faite de trois bouts de bois qui constituerait un rempart face au désastre. Il faut croire en la magie et ainsi renouer avec l'enfance, avec cette pensée prête à tout, même à croire en l'incroyable : l'enfant de Claire est un modèle du genre, non seulement d'intelligence mais aussi d'émerveillement de la pensée envers la créativité.

Il faut se donner la peine de penser ce haut fait de l'intrusion, de saisir l'apparition de cette étoile pour ce qu'elle est, c'est-à-dire non seulement une épreuve, mais également une présence dont le passage n'a absolument rien d'arbitraire. Nous devons répondre de cette menace que, certes, nous n'avons pas souhaité et encore moins sollicité, même s'il s'agit de le faire sans prendre pour acquis, autrement dit *d'emblée*, que nous réussirons et que nous échouerons dans l'affaire. Rien n'indique en effet que nous réussirons à désamorcer le désastre (de l'italien *disastro*, littéralement « mauvaise étoile ») qui s'annonce, mais rien n'indique non plus que nous ne sommes pas en mesure de *défaire* le déficit de confiance (et implicitement de joie) en cause dans notre perte de croyance—et ceci vaut, il va sans dire, pour le culte de notre incapacité, fort de notre *volonté de détermination*, croyant si bien connaître les limites de ce que nous pouvons. Mais sans doute aurons-nous à réitérer cette appréciation de Lapoujade, autant de fois qu'il nous paraîtra nécessaire, à qui veut (et même ne veut pas) l'entendre : nécessité vitale, la confiance n'est autre que ce qui nous conduit non pas à réussir (aussi, n'enveloppe-t-elle pas de promesse), mais d'abord à croire et à agir. L'acte de « faire confiance » n'implique aucune certitude quant à son issue.

C'est l'indétermination qui fait que nous avons besoin de confiance, mais c'est également parce qu'on a confiance qu'on se risque dans l'indéterminé. La

confiance ne consiste pas à réaliser une action dont le succès est assuré (prévision) mais à tenter une action dont l'issue est incertaine (anticipation). Elle puise son énergie dans la région obscure où notre puissance d'agir dépasse ce que nous en connaissons. Le sentiment de confiance fait de l'expérience un domaine d'expérimentation. Il est donc la condition de tout acte de création. Nous avons besoin d'indétermination pour avoir confiance autant que l'indétermination crée notre besoin de confiance. L'indéterminé ou le virtuel est ainsi le milieu de notre pratique. (Lapoujade 2007 : 107-108)

Agir sans garantie, « se risquer » à la création, telle est la fragilité, la vulnérabilité à laquelle nous nous exposons dès lors qu'il ne s'agit plus de poser une habitude (par ailleurs déjà éprouvée) mais d'en instaurer de nouvelles, de sillonner un monde ouvert, une zone d'indéfinition où passé et avenir s'entremêlent. Une nécessité, du reste. Le principe de confiance tel qu'il apparaît chez James requiert cette zone d'indétermination, cette « force créatrice de l'existence » à laquelle appartiennent tant le passé *encore présent* que le futur *déjà là*. La coexistence ou la co-appartenance, « prise en un sens non transcendantal mais comme dénotant des transitions senties de façon précises » (James 2007 : 66), sont autant de rythmes ou de compositions que l'on pourrait, sans la moindre difficulté, substituer au devenir^{xxviii}. On reconnaîtra chez William James cette volonté d'attester en quoi la majeure partie de notre vie fait elle-même l'objet d'un pragmatisme spéculatif^{xxix}. Il y a toujours un indiscernable—une « région obscure » opérant comme lien entre le passé d'une expérience et son avenir, *passant* de l'une à l'autre—à extraire de l'empirisme de James. C'est ainsi que, sur un plan purement expérientiel, à un niveau d'inséparabilité et de passage entre les composantes du champ dont on fait l'expérience, le pragmatisme spéculatif se soucie aussi bien de ces passages, de ces individuations que des termes individués. Aussi, devons-nous accepter ce risque, adhérer pleinement à la processualité de l'expérience en vue de donner lieu, *espérons-le*, à une nouvelle immanence. Certes, nous ne savons pas à quoi nous attendre, mais ce n'est que dans un monde où nos attentes comptent pour si peu, que dans un temps indifférent à nos propres craintes et espérances, que nous pouvons réellement faire preuve d'audace. « À la lettre, le pragmatisme propose donc moins une nouvelle définition de la vérité qu'une méthode d'expérimentation, de construction pour de nouvelles vérités. Expérimenter, c'est considérer la théorie comme une pratique créatrice. C'est pourquoi il ne s'agit plus de savoir ce qui est vrai, mais comment se fait le vrai » (Lapoujade 2007 : 74).

Avec James, il ne suffit plus d'avoir confiance, il faut encore se la donner, se la faire, s'arroger de la confiance. Telle est la « réussite » de Léo, l'enfant de Claire : centre de gravité de la paire sororale, lui seul vit sous le mode d'une continuation perpétuelle, d'une pédagogie radicale (apprendre à *construire* une cabane magique sous les bons conseils de sa tante « Steelbreaker »—suggérant du reste une résistance à toute épreuve) ; sa confiance n'est démentie par quoi que ce soit. C'est pourquoi Léo, débordant d'enthousiasme spéculatif, est parmi Claire et Justine ce qu'il reste d'à-venir, ce qu'il reste d'espoir, ce qu'il reste de joie. *Encore, encore* ! L'enfant ne demande qu'à en faire toujours *plus*, tandis que d'autres s'empressent de larmoyer sur leur défaite, que d'autres n'ont pensé à mieux que se cacher pour mourir (le suicide du père dans l'écurie). Lui qui ne fait pourtant aucune économie d'imagination et de création.

« Nous avons besoin d'un monde instable, indéterminé. (...) Le tort du pessimisme aussi bien que de l'optimisme, c'est de considérer le monde comme un Tout collectif, perdu ou sauvé *a priori* » (128-129). En tout état de cause, nous avons besoin d'une éthique expérimentale qui ne soit prometteuse de quoi que ce soit, sans garantie de réussite ou d'échec, de salut ou de déperdition. Nous avons besoin d'un pluralisme existentiel, d'un empirisme radical, d'un pragmatisme spéculatif pour désangler à nouveau ce monde que re-territorialise les avatars de l'absolutisme. Notre joie en dépend.

C'est donc dire que l'indétermination nous contraint bel et bien à l'expérimentation, à la prise d'un risque, lui-même incommensurable. Faute de quoi, il se trouve que nous répétons simplement ce que nous tenions déjà pour vrai et efficace, nous imitons, nous représentons une idée existante, mais nous ne pensons pas pour autant devant le problème inédit que nous pose un événement auquel nous n'avons pas la moindre garantie ni assurance de pouvoir y répondre adéquatement—nous ne voulons pas *faire* le vrai, nous cherchons seulement à le confirmer, à le dupliquer. Pour peu que nous savons à quoi nous attendre, nous n'expérimentons plus, nous ne créons plus—tout n'est plus que posture (laisser-faire, attentisme, immobilisme), on ne vit plus que de ses *a priori*, on ne respire et ne s'émeut que conformément à ce qui est à venir, pour le meilleur *ou* pour le pire—ne préférerait-on, finalement, envisager le pire.

Mais la confiance, elle, n'est pas un critère de réussite. Elle n'est ni plus ni moins qu'une « affaire vitale » (151). D'où vient que, malgré tout, nous nous *sentions* capables de créer de nouvelles connexions ? D'où vient que, pensant être au fait de nos propres limites, nous bravons « ce que nous en connaissons » et surmontons le possible ? Le « sentiment de confiance », nous dit Lapoujade, « puise » sa force dans un virtuel riche en potentiels, une zone, un milieu obscur

qui ne laisse présager le dénouement de toute prise de risque. Chaque action s'accompagne d'une marge d'indétermination qui en précarise le succès. Nous pouvons encore imaginer et croire à toutes sortes d'alliances que dans un monde ouvert, ivre de potentiels. Nous serions capables de bien plus que nous le pensions, et ce parce que nous vivons dans un monde loin d'être actualisé et équilibré, un monde dont les forces sont loin d'avoir été rendues sensibles et perceptibles. Du reste, la question portant sur la capacité de notre corps à accomplir des actions inédites, et pourquoi pas magiques, demeure ouverte. On veut bien être spinoziste et dire : *non*, nous ne savons pas encore ce dont nous sommes capables ; *oui*, nous pouvons augmenter notre puissance d'agir et de croire. C'est renoncer à la joie que renoncer à l'expérimentation. « La réussite n'a de sens que si l'on peut rater » (Stengers 2009 : 72).

Chapitre deux

À la terre. Outre-mer.

Claire Denis : l'itinérance des images.

La duplicité de ce chapitre—marquée par l'alignement de deux films de Claire Denis, *Beau Travail* (1999) et *L'intrus* (2004)—n'a pas pour vocation de dissiper l'enchevêtrement, c'est-à-dire l'inséparabilité des images qui y sont discutées. L'important étant de donner à percevoir ce qui dans la répétition (des images), ou dans l'apparent retour au même, est survie de la différence. Ce chapitre performe donc à sa façon une double perception de ce qui, chez Claire Denis, exerce une pression contre l'unicité de l'être. Il s'agit même de tenter une lecture en stéréo de ces deux œuvres.

1 – BEAU TRAVAIL

Un exil. Outre-mer.

Une cigarette, un homme, en voix-off : « *Et puis un soir l'avion venu de France déposa les nouveaux gars. Je remarquai un type qui sortait du lot. Un type mince. Un jeune type distant qui n'avait rien à faire parmi nous, à la Légion. C'est-à-dire c'est ce que je me suis dit. Quelque chose de vague et de menaçant m'a serré le cœur. Gilles Sentain, c'était son nom.* »

Mais comment se laisser toucher par le monologue d'un homme captif de ses idées, fébrile à l'idée de voir son cercle se briser ? Comment rompre avec la circularité, ou le retour-en-soi, d'un monologue centré sur l'appréhension d'un seul ? Et surtout : comment en finir avec l'individuation de l'intime ? *Beau travail* (1999) de Claire Denis commence et s'émeut devant cette possibilité : et si, après le type et l'ordre de la beauté, émanait une autre façon non pas de *se* donner, mais de *donner avec*, dans le refus de l'être-soi, contre l'égoïsation et la privatisation (du soin) de soi ?

Depuis, « [q]uelque chose de vague et de menaçant » ne cesse de serrer l'image de *Beau travail*. Une atmosphère que ne peuvent étreindre ni les assemblages sexualisés, ni les organes de racialisation déployés contre le toucher et la fluidité du réel. C'est à vrai dire le véritable objet de ce chapitre : contempler, via la beauté d'une image à laquelle ne peut résister le corps disciplinaire, la défaite des procédures de racialisation et de sexualisation de la chair. C'est la sortie remarquable de Sentain (Grégoire Colin) qui anarrange le cœur si musclé, si coriace et chatouilleux de Galoup (Denis Lavant), vauté dans une narration douloureuse. Mais,

d'ailleurs, qui est Sentain ? Qui est ce « type » qui, en apparence, n'a pourtant rien d'une menace ? Qui est celui par qui le cercle de la Légion s'abîme ? Un soldat comme un autre, en même temps pas tout à fait comme les autres. Gilles Sentain, c'est à la fois une gueule d'ange et une irrégularité dans la monotonie disciplinaire de la Légion. Un orphelin, un type « trouvé dans une cage d'escalier », plutôt discret, pas très causant, qui se distingue néanmoins par sa bravoure, son agilité, *par sa beauté*.

À Galoup, devant ce tas d'étrangeté, de nous ressasser ce *qui* lui a fendu le cœur, ce qui lui a valu d'être reconduit à la frontière, d'être refoulé sur les quais de Marseille, dans les images cendrées de la société civile, et de recouvrir l'espace domestique. C'est de *là* qu'il refait le film de ce qu'il a vécu, qu'il romantise l'événement de sa chute. La répétition dans le souvenir est ce par quoi il franchit à nouveau la frontière, ce par quoi il nous renvoie à Djibouti, à la Légion d'Afrique : *là* où des corps d'hommes s'entraînent, s'étirent, sont saisis en plein effort, sous un soleil de plomb. *Là* où Galoup, frondeur, ampoule ses effets d'adjudant-chef — d'une exemplarité que tous ses « gars » doivent suivre à la lettre. Mais la stratégie denisienne se précise d'emblée : isoler, écarter au plus vite le plus sentimental d'entre tous ; Galoup doit prendre de la hauteur, s'éloigner du peloton. Pour cela, Denis va devoir dé-grouper, faire perdre à la Légion l'un de ses meilleurs éléments. L'arrivée de Sentain, son effronterie, son magnétisme, militent bien en ce sens. Il faut voir comment ces deux-là, au fur et à mesure, finissent par se toucher, par s'étreindre l'un et l'autre, ou *c'est l'un comme l'autre qui s'effondrent au contact*.

Mais où aller ? Entre *là* et *là*, balançant des images sans pied-à-terre, ou c'est la terre, la déterritorialisée, qui ne cesse de s'espacer, de se désapproprier, de danser. L'image denisienne est à flot : un bateau, un radeau, un vaisseau qui tanguent d'eau en eau. Il est rare de se dire d'ici. Légionnaire ou pas, Galoup est toujours d'ailleurs ; étranger, dénatalisé. Le vacillement de l'image entre Djibouti et Marseille en révèle l'impulsion. Or, cette hésitation a-t-elle pour visée de mieux faire passer la nostalgie de Galoup, en mal d'importance, ou d'ouvrir l'imaginaire à un ailleurs plus lointain que tout endroit territorialisé et imagé ? Car c'est une tension très palpable entre le souverainisme (teinté de protectionnisme) de Galoup et le désir d'évasion non-particulariste, anti-individualiste de la terre qui fend et réanime l'image de *Beau travail*.

D'où cette hypothèse : le cinéma de Claire Denis instaure ses prises sur une sorte d'*itinérance*, de déviation, par où l'expérience trame sa propre fuite, se soustrayant du reste à la subjection de l'intérieur. « Je déteste que le cinéma soit une agence de voyage. L'ailleurs

doit être inscrit dans le principe même du film, comme un élan plutôt qu'un lieu » (Denis 2005 : 45). Poétique de l'élan : le cinéma comme écriture de/à la dérive. Galoup doit s'arranger du « principe » et repousser la frontière.

Mais que le personnage de Denis Lavant veuille jalousement garder quelque chose—et rester quelque part—susceptible d'être courbé par la venue de Sentain, c'est une proposition qu'appellent à la fois le contenu et la tonalité de son solipsisme. Pour lui, la beauté de l'autre c'est l'ennemi. Galoup supporte à peine qu'on lui vole la vedette ; que ce type-là, fraîchement débarqué de France, prenne autant (aussi) de place dans le cœur du commandant Forestier (Michel Subor). L'intonation de sa voix ne s'en cache pas. Il ne peut pourtant se dérober à la perception générale et taire ses plans pour évincer son rival. Son secret est à corps ouvert, et lui-même est déjà au-dehors de sa bouche. Même lorsqu'il essaye de faire du mouvement un prisonnier de lui-même, c'est-à-dire de faire cercle sur lui-même, il est coupé dans son élan et prié de (se) sortir. Car, pour avoir orchestré la perte du bien-aimé légionnaire, en riposte à un poing essuyé au visage, Galoup finit par être mis au ban de la Légion. Si inconsolable qu'il soit, il va devoir compter sur lui-même, s'étranger et s'habituer en France métropolitaine, à des milliers de kilomètres de Djibouti. Or, à défaut de s'intéresser à autre chose que le passé, c'est la routine, c'est le programme du légionnaire qu'il déroule jusqu'à Marseille ; c'est ce corps d'élite qu'il singularise en lui dans le but précis de se créer une occupation—même si le final de *Beau travail* résonne comme un adieu à ce corps de fer. Dans le passage d'une terre à l'autre quelque chose lui est resté : une rumeur, des remords, *un corps*. C'est que la discipline, elle aussi, est passée par là ; a imposé son credo et son tempo. C'est tout le corps de Galoup et la terre de l'image qui s'en trouvent hantés.

La vérité du corps de Galoup est qu'il ne peut se contenir dans l'ordre de la Légion : il déborde, il fuit. Même quand il y est il en sort. Il séduit lorsque tout le monde reste à ses ordres. Au point où ses passions sont limpides aux yeux de tous. Denis le fait parler d'amour et de cœur (« serré ») lorsque les autres parlent de nourriture et de chaussette. Et à la différence des légionnaires, Galoup, lui, ne touche pas, il ne peut qu'effleurer les cheveux cuivrés de Rahel (Marta Tafesse Kassa). Il est même tout ce que la moindre absence ou présence ébranle. Il est la matière qu'une femme, pourtant indifférente à ses approches, réussit à faire vibrer ; il est l'être qu'une jeune recrue, si compatissante soit-elle, parvient à exaspérer. Pourvu qu'on le laisse faire, qu'on admire sa stratégie, quitte à le voir tout rater.

À travers lui, Claire Denis capte quelque chose de la volonté de rester (quelqu'un, quelque part), tout en le supposant dans une errance rendant suspecte la moindre appartenance.

Que de nostalgies, que de ressouvenirs le ramènent à cette terre d’Afrique ; là où, malgré son apparente étrangeté—Français, blanc, ne maîtrisant pas la langue locale—il eut au moins ce sentiment de compter, de peser parmi les hommes de la Légion, à les faire bondir au moindre garde-à-vous. Compter, punir, régner, c’est tout ce que l’individu a toujours souhaité, mais être puni et banni, c’est au final ce qu’il a trouvé. Et ce malgré le fait que Marseille, lieu du retour, ne lui est guère plus hospitalier. Il est dans le paysage provençal comme un corps simple, délesté de toutes connaissances et reconnaissances ; touché par l’image d’une façon très ordinaire. Un « p’tit Français », de son propre aveu, dans Marseille la Méditerranéenne, dans Marseille l’Africaine. Galoup est donc appelé à vivre par deux fois ce sentiment d’étrangeté, aussi bien ici que là-bas, à Djibouti comme à Marseille. Mais c’est en même temps l’éternelle sérénade du dedans et du dehors qui est épinglée par l’indétermination de l’image.

N’empêche que tout lui est resté : ce goût de l’ordre, de la cigarette, d’une haute exigence envers lui-même. Quand tout a changé, rien a changé. Il nous revient plus soigneux que jamais, plus maniaque de l’élégance et travailleur de l’eros qu’il ne l’était. Et pourtant : avec une minutie frôlant l’obsession, Claire Denis s’attache à répéter, comme en réverbération à une petite phrase que Galoup lance à l’un des soldats (« Backar, t’es plus Africain. Maintenant t’es légionnaire. Compris ? »), qu’il est de ceux sur qui l’origine et la nationalité rebondissent, ce corps qui—c’est un des paradoxes—neutralise toute appartenance ou filiation étrangère. Mais rien n’y fait : où qu’il aille, où qu’il soit, Galoup est étranger aux autres et en lui-même. Il suffit d’écouter (« Bon voyage et bon débarras p’tit Français. Et reviens jamais. ») pour comprendre que de lui-même il s’explique comme un autre. Mais comment un patriote, si exemplaire du reste, vient-il à s’étranger d’une voix et à s’intérioriser de l’autre, c’est-à-dire à se phraser/déphraser d’étranger à étranger ? Or, cette amplitude dans le balancement (phonique et phénoménique) est-elle discernable de sa blancheur ? Peut-il exister autrement dans un monde construit pour l’écouter et le protéger ?

Bref, que ce thème de l’étranger en soi et à soi, de l’autre en soi-même, ait rythmé depuis ses débuts le projet cinématographique de Claire Denis, des auteurs comme Cédric Malou ou Martine Beugnet^{xxxx} l’ont habilement démontré et analysé. Seulement, depuis *Chocolat* (1988), son premier long-métrage, le cinéma de Claire Denis n’a pas cessé de se voir enfermé dans des catégories identitaires intimement liées à l’héritage du pater-colonialisme et à l’ordre globalisé d’un monde qu’on eut dit prédisposé à ses prises de vue—sans ailleurs vers lequel dériver. À croire qu’il est en chaque film de la cinéaste, inscrit à l’intérieur d’eux comme une règle voire un aveu, un simple état des lieux : *étant donné que...* Une conclusion mijotée dans

l'être. Ainsi, on a tout confié au raisonnement intérieur/extérieur de cette étrangeté du cinéma denisien, à l'étrangeté même de Denis vis-à-vis de l'Europe et de l'Afrique^{xxxxi}, soulignant par ailleurs le parcours d'exilée de cette fille d'administrateur colonial, née à Paris, élevée sur le sol africain (dans un contexte d'occupation impériale), avant d'être rapatriée vers l'hexagone. L'*itinérance* de Denis n'a jamais cessé de servir de levier aussi bien aux critiques postcoloniales que postnationales, celles-ci protestant contre l'intégralité de l'identité, mythe que les images de la cinéaste interrogent sans relâche.

D'où ce penchant à dire que Denis est une intruse, une étrangère y compris 'chez elle'. « Ou plutôt ni étrangère ni chez elle ; sur un territoire qui n'existe pas et sur laquelle elle pose pourtant les pieds et que nous avons, nous, devant les yeux... » (Azalbert 2010 : 17). Ne sachant se contenter des déterminations géo-historiques, Denis va, comme c'est d'ailleurs le cas avec *Beau travail*, s'inventer une identité loin de l'équilibre et expérimenter d'autres façons d'exister dans l'étrange. Au contact du corps homogène qu'est la Légion la cinéaste admet avoir cherché aussi bien ses étrangers que sa propre étrangeté, à exténuer le recours au paysage familier. Avec *Beau travail*, elle explore cette relation très particulière que Galoup (et avec lui la Légion) entretient non seulement avec les habitants de Djibouti et ses propres soldats, mais également avec une certaine idée de la terre (patrie). Mais tandis que Galoup cherche à faire sien une terre qui lui est en tout point étrangère—il faut rappeler que la production du film répond expressément à une commande d'Arte sur ce thème^{xxxxii}—Denis va non seulement hypothéquer mais aussi défamiliariser le lieu de sa provenance : ce n'est qu'en se réclamant d'un certain point de vue (« Et beaucoup de choses dépendent du point de vue » déplore-t-il) qu'il voit arriver les autres, y compris Sentain. C'est comme si c'était toute la France qui, subitement, lui débarquait d'avion—ne sachant trop comment survivre à la beauté d'une cargaison. Mais au fond, en lui, s'espace un entre-deux, un amour de l'ailleurs comme élan et milieu.

S'il est vrai « que la géographie du cinéma de Claire Denis ne se définit pas par d'intangibles frontières » (Mal 2007 : 8), il faut pourtant admettre que Denis ne nous laisse pas errer bien longtemps. Le balisage s'effectue assez tôt, et la structure facilitant les allers-retours perpétuels est vite identifiée. Si l'on devait mettre de côté les paroles proprement chantées, c'est-à-dire tout le macho-lyrisme qui caractérise son entrée, on s'apercevrait que les tous premiers mots du film renvoient à deux géographies spécifiques, à deux villes portuaires, nommément Djibouti et Marseille. D'un bout à l'autre, les images du film, de même que leurs temporalités, balancent entre ces deux localités ainsi désignées ; ce sont elles qui en

déterminent le trajet, le mouvement et une certaine constance. Marseille, point de chute de l'ex-adjutant Galoup, blâmé au motif de son comportement et de la disparition d'une recrue dont il ne supportait plus le « triomphe ». Marseille, sur la Méditerranée, à l'embouchure du territoire hexagonal, de cette France qu'il admet avoir quitté « trop longtemps », « loin de la Mer Rouge, loin de Djibouti ». Nonobstant la vivacité des souvenirs. Djibouti, pays, terre étrangère, pour la Légion d'abord, pour les ressortissants de cette dernière ensuite. C'est là que se joue le drame de Galoup, épris de jalousie envers Sentain, l'ennemi juré. Le territoire, ses politiques, ses limites, a de toujours représenté une préoccupation majeure dans le cinéma de Claire Denis. *Beau Travail* n'échappe pas à la règle : son œuvre, ses personnages, elle va d'emblée les géolocaliser, les ancrer dans un espace à la limite de la terre et de la mer. Galoup, tout comme Trébord (*L'intrus*), tout comme Silvestri (*Les salauds*)—trio marin—a toujours un pied à bord ; prêt à larguer les amarres et à renouer avec le sol.

Mais il ne s'agit pas pour nous de déraciner les linéaments et les répliques d'un lieu devenu (trop) évident, l'Afrique^{xxxxiii}. Enquêter à partir des nouveaux états de colonialité, et des procédures de confinement du mouvement sur lesquels ils prennent, ne signifie pas simplement retourner vers une époque et un lieu de l'enfance, mais d'énoncer ce qui dans l'image est retour (et assaut) du Même, c'est-à-dire séparation des différences à l'usage du différend. Aussi doit-on, pour le moment, accueillir cette autre hypothèse : que la franchise esthétique de Claire Denis vis-à-vis de la race est en partie inféodée à ce désir d'écorner la mondanité et la sérénité du Blanc quand il se laisse atterrir dans l'ailleurs. C'est comme si cette suffisance dans l'être, quotidiennement imagée et reprojétée, finissait par s'auréoler d'une inquiétante familiarité—à force d'étrangeté.

For many, of course, the term 'post-racial' functions less as a desirable utopian ideal and more as a regulatory fiction: one that mystifies the existence and origins of racism and racial inequalities; that reproduces whiteness by making it the unspoken norm of the two most commonly accepted forms of post-raciality—colorblindness and diversity or corporate multiculturalism; and that justifies historical amnesia and its accompanying sanctioned ignorance. (Gordon 2017 : 196)

Denis le sait : la blancheur (épidermale, ontologique, neurotypique) n'est pas qu'un simple passe-droit, c'est une sidération de soi dans l'autre, un va-et-vient-de-soi dans l'image de l'autre, comme une façon de se donner pour norme et raison suffisante *après* l'Autre. Ce n'est pas à Moi mais à l'Autre de me *donner* l'exception d'être : « Exception is a categorization one

grants oneself at the price of imagining that it has been granted by an Other^{xxxxiv} » (Harney & Moten 2017 : 84). Pourtant, une inquiétude tombe dans les images denisiennes et empêche d'appréhender l'impérialisme de la blancheur (aussi bien sa présence que son opération) comme simple *donnée*. Si bien que les spectres de la blancheur hantent l'à-présent d'une façon qui appelle le cinéma de Claire Denis à devenir touchant, haptique, littéralement et immédiatement.

Il n'est pas dit que l'œuvre de Claire Denis réussit toujours à démonter ces a priori identitaires, ni même à dévisser de ses activités ces postulats autrement bien fixés. Cela dit, on doit pouvoir admettre qu'en répondant devant le genre et la race, renonçant du moins à les excepter comme notions voire conditions indépassables, la réalisatrice de *Beau travail* s'efforce de jeter contre elles une image et un regard ruineux. Parce qu'un des aspects les plus importants, nous semble-t-il, chez Denis, est une sorte d'insécurité, voire d'inquiétude vis-à-vis des catégories. Encore faut-il préférer, mais également prononcer cette pensée vagabonde dont on sait qu'elle s'anime en place des saisissements mimétiques. À travers la *volonté de rester* comment entendre autre chose qu'une déclaration et affirmation du Même—crispé dans des déterminations géo-temporelles, par-dessus tout raciales ? C'est pourquoi nous tentons l'*enracinerrance* aux côtés de Claire Denis, d'après ce terme que nous lègue l'écrivain Jean-Claude Charles, et qui renvoie à une certaine centrifugivité du mouvement.

Le concept d'enracinerrance s'inscrit dans la logique d'une idée simple : laissez circuler le monde ! Cette idée ne semble pas simple pour ceux qui nous gouvernent, ni pour une part des peuples. Elle soulève des problèmes difficiles à résoudre, parfois apparemment impossibles. Je persiste à penser qu'elle existe dans le mouvement même du monde. En tant que créateur, je revendique le droit de n'exercer aucune police de l'identité. (Charles 2000 : 39)

La terre, la vagabonde, ne tourne pas sur elle-même. Et sans doute le monde n'a-t-il pour autre racine que sa terre, que son bougement et tremblement, que cette antériorité préférentielle de l'enrhizomement. Mais l'enracinerrance de Denis appelle une autre forme de natalité, lovée dans une volonté non pas de faire *sien*, mais de faire *lien* : petite musique de Nathaniel Mackey qui intime les mots « fuite » (*flight*) et « coupure » (*cut*) pour nous lancer sur la trame d'une anorigine, le chant d'une intrication désirante qui ne sépare mais au contraire assemble (« *a 'broken' claim to connection* » (MacKey 2010 : 34). Jean-Claude Charles s'en fait le relais, en précisant que « [l']enracinerrance ne connaît pas la soustraction, mais l'addition » (2000 : 40).

Et bien sûr, c'est tout le sens d'une poétique relationnelle selon Édouard Glissant, à savoir de *marronner* follement, joyeusement, au contraire de l'extractivité dans l'identité.

Si l'exil peut effriter le sens de l'identité, la pensée de l'errance, qui est pensée du relatif, le renforce le plus souvent. (...) La pensée de l'errance n'est ni apolitique ni antinomique d'une volonté d'identité, laquelle n'est après tout que la recherche d'une liberté dans un entour. Si elle contredit aux intolérances territoriales, à la prédation de la racine unique (qui rend si difficiles aujourd'hui les démarches identitaires), c'est parce que, dans la poétique de la Relation, l'errant, qui n'est plus le voyageur ni le découvreur ni le conquérant, cherche à connaître la totalité du monde et sait déjà qu'il ne l'accomplira jamais – et qu'en cela réside la beauté menacée du monde. (Glissant 1990 : 32-33)

En quel endroit, en quel espace, d'après quel rythme s'anime l'errante Claire Denis ? *Nulle part, et en aucun temps*. Car c'est une *connaissance* non-particulariste, générale, autrement dit poétique, qui en nourrit l'exil non pas comme forme de déplacement ou de délocalisation, mais comme refus immédiat des séparations et totalisations.

Alors si l'errance est ce que retient et entretient le corps disciplinaire de Galoup, comment l'image de *Beau travail* parvient-elle à la penser malgré lui ? Comment cette « pensée du relatif » nous décourage-t-elle d'une forme d'*étrangement*, résultante d'une volonté d'intériorité ? Et peut-on, hors de tout doute, miroiter le refus de l'(auto)-détermination dans l'exécution soliste de *Beau travail* ?

(Se) faire entendre : d'un narcissisme (sans distance) égo-auditif

L'entrée en matière de *Beau Travail* frappe d'abord par sa scénographie audio-visuelle, notamment dans ce qu'elle ramasse de productions esthétiques sonores. Trois chansons déclenchent itérativement *Beau Travail*. L'opéra de Benjamin Britten, *Billy Budd*, puis *Sous le soleil brûlant d'Afrique*, chant de la Légion Étrangère d'Afrique, et enfin *Simarik* du chanteur Turc Tarkan. Trois entrées musicales qui, bout à bout, font bloc du point de vue du commencement. À nouvelle scène, nouvelle audition. Ce qui donne respectivement : lettres majuscules sur fond noir pour le générique de début [Image 2.1] ; une fresque qui coïncide avec l'air des légionnaires [Image 2.2] ; une discothèque bondée de femmes Noires, visitée par des légionnaires en uniforme [Image 2.3]. Ensuite, tout devient bruyant. La musicalité du prologue bute contre le roulement et les efforts de traction d'un train. On ne comprend pas tout à fait ce qui motive cette hétérogénéité ou éclatement dans le style. Une chose est néanmoins

certaine : nous dérivons progressivement vers une danse. La discothèque est par où commence et par où se termine le trajet des images, tantôt plein de corps séduisants et s'auto-séduisant, tantôt rempli du seul corps exfoliant de Galoup.

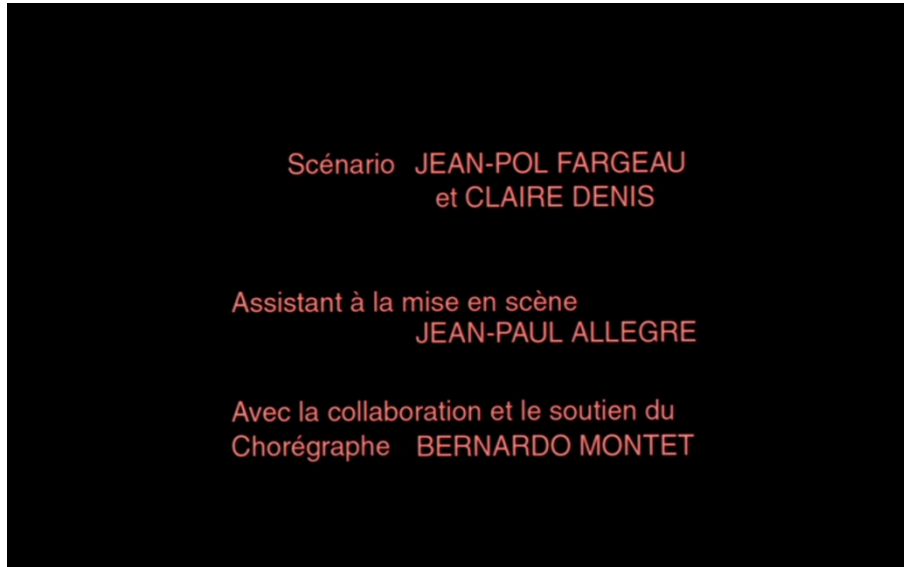


Image 2.1 Beau travail



Image 2.2 Beau travail



Image 2.3 Beau travail

Il est pratiquement impossible de découdre l'œuvre de Claire Denis du roman d'Herman Melville, *Billy Budd, marin*, et de l'opéra du même nom (raccourci à *Billy Budd*) du compositeur britannique Benjamin Britten. Cette fraternité de *Billy Budd*, dans *Billy Budd*, se retrouve de manière assez flagrante dans la mise en scène et le récit même du film. Le fait est que Galoup n'est l'ami (le *buddy*) de personne. C'est aussi toute la dramaturgie (assistée par le chorégraphe Bernardo Montet) qui se trouve informée par la forme opératique de l'œuvre Britten. Le chant et la danse ne cessent de faire entorse au vococentrisme (et patriotisme) du cinéma français qui harcèle le plasticisme de Claire Denis.

Reprenons dès le début. Une dénégation par l'image tente de neutraliser, sinon de conjurer les paroles qui sèment au panoramique de la caméra. Si enjouée, si conquérante soit-elle (la posture et l'armement des formes n'autorisent aucun doute à ce sujet), la Légion est pétrifiée dans la pierre. Des figures humaines et des formes rocailleuses se mêlent dans un noir profond, à ne plus s'entre-discerner ; terre et homme, à terre-à-terre—perspective qui prend à peine. Cette indiscernabilité faut-il sans doute la mettre en parallèle avec l'ombre de voyageurs, juchés sur le toit d'un train, projetée sur le plan sablonneux du désert. Une projection ou mise en surface que finissent par partager l'Africain et le non-Africain. Mais le plus important c'est qu'à l'intérieur même de ce pan dur de l'image, au bout du panoramique, apparaît un visage, vraisemblablement celui d'un homme, recouvert d'une toge, dont les yeux se braquent sur les formes noircies perçues avant lui. Lui, seule figure colorisée de la composition, aux côtés du drapeau et du fond (ou serait-ce un entour) orangé, met ces autres formes aux embouts pointus

à l'observance. C'est ainsi que l'importance du point de vue, qui sera soulevée plus tard par Galoup, vient s'illustrer.

Un chant en chasse un autre. Le tous-en-chœur des légionnaires est interrompu par l'incursion d'un autre corps de voix dont l'onomatopée du baiser rompt, assez grièvement du reste, avec le tempo de l'hymne qui le précède. Hommes et femmes s'échangent des bisous, établissant des lèvres une distance que l'on verra, à plusieurs reprises, maintenues dans l'espace boîte de nuit, lui-même répété et ritualisé. Tout un pied-de-nez à l'élan patriotique du chant de la Légion d'Afrique, c'est-à-dire à la solennité du ton et du timbre d'une voix — quand bien même l'univocité d'un chant, par où la multitude est indistinctement subsumée *a capella* sous un seul et même régiment, fait place à la monophonie d'un homme, au singulier. Sauf qu'aux sentiments patriotiques chantés en chœur succède une série de poncifs tout aussi accablants. *Simarik* (« baiser » en langue turc) chante la jalousie d'un homme découvrant celle qu'il convoite dans les bras d'un autre. C'est que, de long en large, le stéréotype de la femme provocatrice, trompeuse, y est salivé. L'élocution pater-colonialiste retentit de nouveau à travers la forme sonore de l'image.

Aussi, Claire Denis pouvait difficilement ignorer le contenu machiste de ce succès des années 90, alors même que ses images exhibent des hommes souffrant d'un excès de permission, traversant un parterre de jeunes femmes qu'ils s'autorisent à l'occasion de toucher. Tant et si bien que *Beau travail* n'arrête jamais d'imager les hommes dans une occupation à la fois architecturale (mur, boîte de nuit, campement militaire), verbale et musicale. Lors même qu'ils occupent l'espace-temps de Djibouti de manière excessive et abusive, leur *dispensabilité* au paysage finit toujours par être énoncée. Car s'il est juste de dire que *Beau travail* proteste contre cette arrogance, le sensuel denisien ne recule pas devant la construction d'un type masculin dont il exacerbe aussi bien la beauté (et l'ouvrage) athlétique que la disponibilité. C'est qu'ils sont toujours beaux à ne rien faire.

On ne peut éluder le fait que *Beau Travail* est un film à la première personne du singulier, ni que le personnel y est abondamment exploité. Mais comment s'explique-t-on cette omniprésence du *moi* ? Et aussi : qu'en faire ? Déjà dire que ce n'est pas par où commence *Beau travail* ; que le je-narrateur n'apparaît qu'après de longues minutes d'errements et d'étirements, parallèlement à la disposition du temps, de son séquençement. Nous ne commençons pas avec Galoup, avec personne (en particulier) d'ailleurs. Il y a d'abord des danseurs en discothèque, ensuite ce coup de téléphone (de quiconque à quiconque), des plans à l'intérieur d'un train (et de son ombre) courant à travers le désert, un compartiment bondé de

voyageurs, leurs corps, leurs voix, avant d'être substitués à un paysage clairsemé, à des chars d'assaut abandonnés, de minuscules touffes d'herbes, et puis des hommes comme droits sortis de terre, les bras soufflés vers le ciel, l'opéra de Benjamin Britten jouant à fond, des soldats à bord d'un bateau, leurs visages, celui de Galoup. Alors la voix, *une voix* : « Marseille. Fin février... »

C'est un *je* qui émane non de la bouche, mais de l'image, telle une vapeur. Le *je* de Galoup est d'abord gazeux, aussi fantomatique que le sont les légionnaires « travaillant » vainement dans un environnement aride, mais ô combien paisible. Plein écran, le personnage de Denis Lavant n'est pas enclin à relâcher la commissure des lèvres. Le fait est que nous ne le voyons pas parler durant le premier quart de l'œuvre. C'est une rareté qui nous oblige d'autant plus à l'écouter. Toujours est-il qu'il n'a pas pour la parole cette audace qu'il réserve pour la cigarette (qui brûle entre un verre et un café). À vrai dire, l'une des premières images de Galoup, assis sur un balcon, filmé en contre-plongée [Image 2.4], tend à produire une sorte d'espace audio-visible : *une voix* rôde dans l'image sans être connectée à *sa* bouche.



Image 2.4 Beau travail

Nous voyons certes un personnage qui dit *moi, je, mon*, s'appropriant l'histoire qui, on doit le rappeler, a commencé sans lui. Mais qu'on se permette d'insister sur le caractère fantomatique, sinon ombragé de la voix qui sous-tend ce *je*. Car l'affaire est là : la voix *est* l'ombre de Galoup, rien de plus. Ou plutôt : ce n'est pas rien, puisque tout le film est tissé, coloré de *projections*, à commencer par le passé que rejoue en boucle ses souvenirs. L'impression étant que la voix semble avant tout exister *auprès* de lui, qu'elle semble tomber ou pleuvoir dans l'image comme

une goutte venue d'autre part. Bref, elle n'a pas pour vocation à demeurer, c'est-à-dire à se fonder dans l'histoire de Galoup, de sa présence (à lui-même), alors même qu'elle se dérobe à lui-même. La re-présentation de cette présence est compromise par l'attribution *générale* d'un discours en apparence solitaire, et le mouvement de temporalisation qu'opère l'écriture cinématographique. La métaphysique de la présence—qui est toujours phénoménologie de la présence—est ainsi dictée par une parole qui veut (se dire), et implique déjà *la fin de sa présence*. C'est en cela que nous suivons le geste de Derrida, et notamment sa critique à l'endroit de Husserl :

La voix s'entend. Les signes phoniques (les « images acoustiques » au sens de Saussure, la voix phénoménologique) sont « entendus » du sujet qui les profère dans la proximité absolue de leur présent. Le sujet n'a pas à passer hors de soi pour être immédiatement affecté par son activité d'expression. Mes paroles sont « vives » parce qu'elles semblent ne pas me quitter : ne pas tomber hors de moi, hors de mon souffle, dans un éloignement visible ; ne pas cesser de m'appartenir, d'être à ma disposition, « sans accessoire ». Ainsi en tout cas se *donne* le phénomène de la voix, la voix phénoménologique. (Derrida 1967 : 85)

Ainsi, l'entendement husserlien n'a-t-il pour autre visée que de (se) posséder, de re/tenir captif tout ce qu'il produit ou donne (à soi). Il tient à souligner l'antériorité de l'intérieur, c'est-à-dire à se récupérer au dedans. Et nul doute que tout ceci importe, du moins pour Husserl, ne serait-ce que pour témoigner du pouvoir phénoménologique de la voix, pour distinguer ce qui en elle est chair transcendante, présence à soi. Derrida continue :

En tant qu'auto-affection pure, l'opération du s'entendre-parler semble réduire jusqu'à la surface intérieure du corps propre, elle semble, dans son phénomène, pouvoir se dispenser de cette extériorité dans l'intériorité, de cet espace intérieur dans lequel est tendue notre expérience ou notre image du corps propre. C'est pourquoi elle est vécue comme auto-affection absolument pure, dans une proximité à soi qui ne serait autre que la réduction absolue de l'espace en général. C'est cette pureté qui la rend apte à l'universalité. (...) C'est cette universalité qui fait que, structurellement et en droit, aucune conscience n'est possible sans la voix. La voix est l'être auprès de soi dans la forme de l'universalité, comme con-science. La voix *est* la conscience. (88-89)

Phénoménologiquement et phonétiquement parlant, cela reviendrait à *entendre la conscience* de Galoup. Immédiatement du reste, d'autant que nous l'écoutons, que nous le recevons sans

délai, ni médiation externe. Mais, encore une fois, si l'on pense comme un phénoménologue, ce qui doit avant tout nous servir de guide c'est le souffle, la *phonè*, c'est-à-dire « l'animation intentionnelle qui transforme le corps du mot en chair », et qui « peut se dispenser de cette extériorité dans l'intériorité » pour continuer de se parler, de vouloir et s'entendre dire (15). Or, le 'but' de la voix n'est-il pas non seulement de me quitter, de m'avoir *déjà* quitté, de s'exposer hors de moi, mais aussi bien d'(inter)venir malgré moi ?

Comment donc ne pas solliciter Michel Chion pour nous faire sortir de cette étouffante présence à soi, quitte à ce que ce dernier méprenne l'intériorisme de Husserl pour l'altruisme de Derrida ? C'est que Chion s'accommode mal de l'expérience transcendantale qui néglige toute part d'étrangeté et d'étranger dans la voix. Il déplore justement le fait que toute une tradition de penseurs (déconstruite par Derrida) phénoménologise à tout-va sans tenir compte de la complexité de la voix, et de son existence « hors de » et « avant » soi. Parler—Chion insiste—*ne va pas de soi*.

Nous parlons en effet avec une voix qui n'a jamais été primitivement la « nôtre », et qui est largement fondée sur l'incorporation d'autres voix, transposées par nous. En effet, nous entendons parler avant de « nous » entendre parler, et nous parlons à partir des voix que nous imitons, en transposant les voix d'un ou deux octaves dans l'aigu. Notre voix nous est largement étrangère—aussi bien quand elle est entendue de l'extérieur que quand elle l'est de l'intérieur^{xxxv}. (Chion 2004 : 87-88)

On ne peut se passer du monde. Comment finirait-on de capter, autrement dit de percevoir, au sens d'une prise ou d'une préhension, avant de pouvoir dire *je m'entends parler, je m'entend tout court* ? Il n'est pas de voix qui soit innée. Il s'agit ni plus ni moins de former l'entendre autant que le parler. On entend, on se fait sienne une voix, etc. Par ailleurs, si de Galoup nous constatons—dans le champ ainsi sélectionné—une activité labiale (autre que celle qui implique le fait de fumer) seulement au bout de vingt-six minutes, c'est qu'acoustiquement parlant la voix semble jouir, temporairement il est vrai, d'une certaine autonomie vis-à-vis du milieu dont elle provient—bien qu'une telle hypothèse, selon Chion, paraisse difficilement tenable compte tenu du lien indéfectible entre la voix et le corps qui en est la source, « (autrement, dit-il, le monde est littéralement indéterminé et hanté) » (108). Et comment une voix pourrait-elle être autrement que *la voix de* ? Comment une voix pourrait-elle exister et ainsi *tenir* sans le moindre sujet vocal ? Ce sont deux questions qu'il s'agit d'inquiéter.

Lorsque Chion, plus loin, affirme au sujet du son qu'il est « la présence fantôme » (129) *de quelque chose*, il reconnaît par là qu'il est des sons auxquels nous avons du mal à assigner une source. Nous entendons, mais nous ne localisons pas. Nous ne parvenons pas à identifier ce qui éveille notre audition. La prudence nous oblige à identifier ce rôle que joue l'habitude : un son qui ne se voit pas n'est pas moins identifiable à telle ou telle source pourvu que nous l'ayons déjà vu et entendu, et donc qu'une correspondance ait été préalablement établie par audio-vision.

Mais un son, précise Michel Chion, « est à la fois en nous et au-dehors de nous, comme il est à la fois dans l'objet-source et au-dehors de lui », « le son n'est pas ancré dans la source aussi solidement qu'avec la reprojexion visuelle » (109, 110). C'est en vain qu'on cherchera à le localiser et à le fixer. Le paradoxe étant que, bien que nous l'entendions, la voix *de* Galoup n'est pas *vue*^{lxvii}. Elle passe d'abord, et pour de nombreuses minutes, par les haut-parleurs. Mais, arrivé jusqu'ici, on n'aurait pensé qu'à moitié sans avoir fait état au moins une fois de l'effet ventriloque que déclenche une telle situation—à vrai dire toutes les scènes situées à Marseille, et tant d'autres à Djibouti.

On ne doit pas prendre pour évidence que le corps de la voix est dans le champ. De la même manière que Chion avance qu'une voix n'a jamais été primitivement la nôtre, *cette voix n'est peut-être pas sa voix*. C'est une voix sans organe qui se répand, se diffuse, bien qu'elle s'attribue un nom (Galoup), un lieu (Marseille) et une période de l'année (fin février). 'Galoup c'est moi', mais 'moi' qui n'est alors qu'une voix, puisque l'image optique n'est que rivage et linges étendus sur une ligne. *Moi qui ? Moi : à l'image. Moi, une voix, m'appropriant l'homme que l'on voit, lui donnant ou lui prêtant ma voix. Moi, une voix... Sa voix*, il va la chercher et l'*organiser* au bout de longues minutes—le rôle phonatoire du larynx va prendre du temps à se manifester, car loin d'être vital, et seulement de manière sporadique.

Alors « [l]e son est-il toujours son de... ? » (128). Pour Chion, la réponse est toujours fugitive de par son refus d'une égoïté particulariste (individuelle). Retournons à la scène décrite précédemment : on peut dire que la source de la voix est égale à la plasticité de l'image ; elle est, pour ainsi dire, en déphasage par rapport au gosier et au larynx qui sont supposés la proférer. Certes elle est entendue, mais elle n'est pas vue. L'atmosphérisation de la voix fait que notre perception visuelle a du mal à l'affecter à une région précise—même si l'habitude nous commande à qualifier cette voix d'humaine, d'un certain âge, d'un sexe plutôt qu'un autre, etc. Par principe, nous la rabattons sur le premier visage humain avec lequel elle coïncide. Il est vrai, cela dit, que le cinéma est riche de ces narrateurs anonymes dont les corps ne

paraissent jamais (ou furtivement) à l'écran. Or, *Beau travail* tombe quelque peu à côté de cette tradition non seulement parce qu'il accentue le mutisme du protagoniste, mais aussi parce qu'il donne à l'entendre (et sans doute à s'entendre) sans pour autant que nous le voyions parler. Son soliloque ne cesse d'être baffoué par sa présence visuelle. Les paysages de Marseille et de Djibouti font dé/parler le mutisme de Galoup. Un narrateur visuellement *sans voix*, ou dont la voix parvient à se dédoubler en deux pistes dont l'une consisterait à l'écouter se parler (le « se » d'une image à la troisième personne), et l'autre à le voir dire—légèder ce qu'il ne fait pas (oublier, répéter en avant), ou répéter ce que l'image montre déjà.

Le son possède cette particularité de n'appartenir ni à un lieu ni à un temps précis de l'expérience vécue. C'est dire les conséquences qu'engendre le ventriloquisme de Galoup, et qu'occasionne par ce fait même le décalage ou déphasage entre entendre sa voix (non faciale, ambiante) et la voir. C'est cette dissonance qui nous paraît, sur un plan cinématographique, importante et intéressante. Aussi intéressante que la parole (et les oscillations) de Galoup, c'est-à-dire les rares fois qu'elle s'effectue en prise directe : tantôt suave, pour ne pas dire chétive, tantôt sèche et expéditive pour discipliner, raidir ou orchestrer les légionnaires.

Se parlant d'étrangers à étrangers, les individus de *Beau travail* s'entendent et se comprennent à peine. Soit le début du film : un individu est assis dans un lieu quelconque, téléphone en main ; « Allô Djibouti ? » dit-il à plusieurs reprises [Image 2.5]. Or, personne ne semble se manifester à l'autre bout du fil. L'homme insiste. Mais l'image raccroche. Cette scène, pour brève qu'elle soit, et dont le lien avec le nœud dramatique du récit reste énigmatique, est significative d'un problème qui tend à se répéter au fur et à mesure que nous avançons dans l'œuvre. Quelque chose de cet ordre récidive dans le courant de *Beau Travail* : « L'apparente impossibilité à communiquer est au cœur même de la thématique du film : les personnages parlent peu ou ne parlent pas la même langue, les vrais dialogues sont rares, le téléphone ne répond pas... » (Beugnet 2001 : 243). À peine le film est-il tissé de dialogues, de face-à-face (hormis la scène du duel entre Galoup et Sentain), de visages ou de bouches communicantes. C'est un long fil d'appelants sans répondants. Rares sont les individus qui se parlent entre eux, ou s'est à eux-mêmes qu'ils se résolvent à parler, divisés en eux-mêmes, à la fois émetteurs et interlocuteurs. Dans le champ, qu'il soit ou non au présent, Galoup n'est pas un répondant^{lxxxvii}. Il s'exclame, enchaîne les ratiocinations, donne des ordres et des leçons, attribue des points (« Bien Cosse ! »). Son habit de chef lui proscrit de répondre au bout du fil.



Image 2.5 Beau travail

Une voix rôde dans l'image ; circule du présent au passé, du passé au présent ; hante ces terres ou paysages sur lesquels nous nous aventurons. Mais la question reste : est-ce que Galoup s'entend ? Se perçoit-il en feed-back ? Galoup veut contrôler sa projection (aussi bien optique qu'ergo-auditive), l'image-son de son moi. Narcisse, Galoup a besoin du miroir. D'où l'incompatibilité du légionnaire *sans tain*. Il n'en demeure pas moins troublant que Galoup tend à produire tout au long de l'œuvre ses propres effets d'écho, à se répéter dans le chant, dans la parole, à se ritualiser dans le corps. Le personnage joué par Denis Lavant est comme pressé de se parler à lui-même, de s'entendre dire une phrase, de la répéter, comme s'étonnant de ses propres énoncés. Le fait est qu'il se met à dire plus d'une fois, à faire, à montrer, à se montrer plus qu'il ne faut. Quels que soient ses exprimés, ils ont pour particularité de se manifester au moins en deux exemplaires.

Dans une autre scène, Galoup place un objet entre les mains de Rahel, sa « douce », endormie. Il tente de la réveiller en l'invoquant par son nom. « Rahel, Rahel » : ne pouvant s'empêcher de nommer par deux fois chacun de ses autres. En vain. L'homme passe alors une main dans ses cheveux. Celle-ci reste pourtant immobile, comme insensible à sa caresse. Les appels de Galoup demeurent lettre morte. Il est un homme à qui on ne parle pas, à qui on ne communique pas. Avec lui, de toute façon, la liaison ne passe pas. Si bien que ses paroles franchissent tout l'horizon du son pour échoir sur une masse sans réponse. Quelque peu bavard qu'il soit, son existence sonore pèse à peine, sauf quand il intériorise sa voix, lorsque sa parole n'attend de réponse de qui que ce soit, à l'exception de lui, ce *ruminant* adepte de la répétition. Mais c'est quand il parle que la *langue française* devient aussitôt expressive, et que le film lui-

même devient *parlé*. Galoup ouvre peu la bouche, littéralement, mais quand son intérieur, son *off* prend le relais, la chose ne devient on ne peut plus claire : le phénomène de sa voix revêt une importance, une préciosité à la fois réaliste et rationaliste ; lorsqu'il dit, de sa voix rauque et tragique, notre audition est mille fois plus attentive. À force d'articuler, à force de répéter et, surtout, de *référer*, c'est tout son phrasé qui paraît pour quelque chose d'éminemment signifiant. Si retentissante est sa parole, son oralité, *commentatrice* autant qu'elle est.

Autre scène. Tandis qu'un plan donne à voir le prénom du commandant gravé sur une gourmette en argent, Galoup énonce, répète : « Bruno. Bruno Forestier^{xxxviii}. » Valeur descriptive, pour ne pas dire redondante de la voix. Il faut dire que ce nom et ce prénom l'acteur Michel Subor le doit à son personnage interprété, quarante ans auparavant, dans *Le Petit Soldat* (1960) de Jean-Luc Godard. Il y a là un passage et une différence dans la répétition qui nous autorisent à le regarder d'un point de vue strictement dramaturgique et cinéphilique. Un nom et un visage dont la familiarité, gravée dans une mémoire cinématographique, mais aussi dans l'argent précieux d'une gourmette, force à l'association, comme si le véritable *dys*-fonctionnement de la machine in/disciplinaire relevait de ses multiples embranchements et enrhizomements ; comme si la musique, la danse, l'opéra, le cinéma, la littérature dessinaient ensemble une constellation référentielle que l'image cinématographique serait à même d'agencer et d'assembler—pour nous écarter, dans le fond, de son immédiateté ? On l'a dit, *Beau Travail* est traversé de lignes esthétiques ayant pour effet de compliquer lourdement la définition audiovisuelle d'un cinéma germé dans une intermédialité et une intertextualité fécondes.

Denis reprend, remixe, insuffle une nouvelle vie au personnage mais aussi à l'acteur qui, depuis sa maigre apparition dans *Stress* (1984) de Bernardo Bertolucci, n'avait pas renoué avec la caméra. Au moment de tourner sous la direction de Claire Denis, Subor est âgé de 65 ans, alors qu'il n'en avait à peine 25 à l'époque du *Petit soldat*. Survivant d'un cinéma généralement impitoyable envers ses protagonistes mort-nés, Bruno Forestier, ainsi deux fois nommé, se voit re-convoqué à l'image ; sa désertion dans l'œuvre de Godard trouve un point de chute dans le « tourment d'amour^{xxxix} » des images denisiennes ; Forestier, depuis monté en grade dans la hiérarchie militaire, est désormais à la tête d'une situation colonialiste ; il règne, il surveille, il conseille ; il officie une supériorité léthargique.

Un souvenir pur

La nostalgie de Galoup, si oppressante et omniprésente soit-elle, ne doit pas passer pour plus importante que la vie de ce qu'il a rangé dans le passé. Gardons-nous d'oublier que son

monologue, mâtiné de mélancolie, ne rencontre aucun équivalent, aucun écho du côté de Djibouti. Ce qui pour lui est signe du passé, continue de vivre, de rouler, de surexister. Autrement dit : le temps de l'Afrique, devenu passé *pour lui*, n'éprouve à son endroit ni la nostalgie ni le spleen qu'il ressent continuellement. C'est pourquoi Djibouti n'a pas cessé d'exister avec le départ de Galoup. Or, ce n'est que du point de vue de l'ex-adjutant que moussent tant de remords. Des regrets, des images et des voix passéistes qui ne dépendent que du seul point de vue de l'ex-adjutant. Ce petit air renfrogné, saturnien, ne laisse planer le moindre doute quant à son désir de continuer (dans) le passé. D'une phrase, dès le départ, l'ex-adjutant parvient à se convaincre qu'il a du temps « devant » lui. Mais pour quoi faire ? Pour remplir son temps, espacé pour ses propres besoins, que de pré-occupations amères, de gestes et de perceptions déjà contractées. Les mots 'remords' et 'passé' qui s'étalent de part et d'autre du film lui valent de passer pour un homme affecté, blessé, au regret de ce qui s'est passé, mais dans l'idée de mieux recommencer son histoire. Il ne le dit jamais de cette manière : mais si tout était à refaire, certes il ne le referait pas de la même façon, mais il le re-ferait quand même. D'humeur atrabilaire, Galoup fait tout un cas de sa propre perte, de son exclusion de la Légion Étrangère. Djibouti : sans doute le seul endroit—la seule *occupation française*—où il eut le sentiment de pouvoir s'individuer et de s'extirper du lot.

Vers la fin du film, un plan nous jette sur les vestiges d'un avion à hélices, cloué sur le tarmac, alors même que nous entendons décoller (hors-champ, hors-temps) un appareil de ce type. Ce plan—suspendant ainsi la continuité de l'audio-vision—est suivi d'une scène à bord d'une camionnette transportant des Africains, ainsi que le corps déshydraté, en vie, de Gilles Sentain. Une fois dans le véhicule, ni l'audio ni la vision ne se ratent ; son et image tombent, pour ainsi dire, au même endroit. C'est que le départ de Galoup n'a pas entamé la mobilité et les habitudes des Djiboutiens. Ses regrets n'ont pas déteint sur la perception, les prises et les actions de ce qui continue d'exister en son absence. L'immobilité de l'appareil et l'air consterné de Galoup, accoudé sur le comptoir d'un bar, sont vite tranchés par le sourire d'une femme et la motricité du véhicule.

Qui est Galoup ? Personne. *Une* personne.

Que nous allions du présent vers le passé, de la perception au souvenir, à cela nous n'y croyons que par convention. De nombreux plans, de nombreux recouvrements du son, de la voix hors-champ et de la vision attestent en effet du contraire. *Beau travail* ne contrevient pas à ce mouvement d'actualisation ; il en prend acte ; il va même jusqu'à commencer avec le

passé, du moins avec ce qui nous paraît comme tel au bout de quelques minutes. La thèse cinématographique de Claire Denis remue l'idée suivante : il n'est pas de souvenir du passé sans que ce dernier nous perçoive d'emblée ; il n'est pas de perception utile sans que l'inutilité du virtuel nous conditionne à la perception. *Beau Travail* démarre dans cet « inconscient machinique » (Guattari, 1979), pré-personnel, avant d'en organiser le champ, de le ramasser en une seule personne—c'est la voix de Galoup, sa narration (« Mon histoire ») qui coordonnent ou harmonisent l'expérience que nous en avons ; ce sont sa prise de parole et sa médiation qui viennent distinguer le passé du présent. Sans cette mise au point, sans cette appropriation du régime des images par un homme, nous ne comprendrions jamais que notre entrée en matière *s'effectuait* par ce que Bergson appelle un « souvenir pur », un virtuel, une dimension pré-objective et antéprédicative dont on doit écarter toute formule psychologisante. À la fin de *Matière et mémoire*, Bergson résume de cette manière :

En fait, la perception 'pure', c'est-à-dire instantanée, n'est qu'un idéal, une limite. Toute perception occupe une certaine épaisseur de durée, prolonge le passé dans le présent, et participe par là de la mémoire. En prenant alors la perception sous sa forme concrète, comme une synthèse du souvenir pur et de la perception pure, c'est-à-dire de l'esprit et de la matière, nous resserions dans ses plus étroites limites le problème de l'union de l'âme et du corps. (1939 : 274-275)

Bergson, on le voit bien ici, tient à ouvrir le présent et à ôter la perception devenue courante, autrement dit usuelle, de ses œillères. Le propre de l'esprit, précise-t-il, est le virtuel, c'est-à-dire ce qui fait liaison, ou ce que William James, pour sa part, appelle *relation*. Or « les relations, nous dit James, qui relient les expériences doivent elles-mêmes être des relations dont on fait l'expérience, et toute relation (...) doit être considérée comme aussi 'réelle' que n'importe quoi d'autre dans le système » (2007 : 58-59). Sinon : comment tout continuerait de se faire, ou de s'ex-corporer, s'il n'existait cette « part » non-individuée, non-actualisée, inachevée, aussi réelle que relationnelle ? Comment à un état déjà individué s'ajouterait un autre état individué s'il n'existait ce mouvement qui donne, et qui dans sa donation même s'annule, autrement dit *se reprend en lui-même* ?

Le temps ne se résume pas à une succession d'états individués s'emboîtant les uns après les autres. Il faut qu'une réalité propice et spéculative soit déjà piquée dans le moment vécu pour que le présent puisse être encore vivant. Cela ne veut pas du tout dire que tout est décidé d'avance dans le présent du fait de cette concomitance. Cela nous amène à dire que *l'actualité*

ne domine pas l'expérience, et à concevoir les relations d'interférences de l'image-corps eu égard la dimension générative à laquelle elle ne cesse d'être associée.

Tout *se fait* au même moment, sur-le-champ : et la mémoire, et la perception directe, et la vie. C'est dans une intimité de temps, profondément paradoxale, que passé (qui survit hors de soi) et présent (« qui ne cesse de passer », de périr et de devenir) s'articulent. Il n'y pas lieu de désavouer la thèse selon laquelle l'image est à la fois souvenir et perception directe, que le temps de l'image est celui d'une contemporanéité du passé avec le présent.

Cette discothèque, ce désert, ces voyageurs, ces hommes, mi légionnaires mi danseurs : rien ne date les images par lesquelles nous entrons et les rencontrons. Une incertitude entoure le type de perception et de temps auxquels elles appartiennent. Le fait est qu'« [o]n est *d'emblée* dans le passé, on saute dans le passé comme dans un élément propre » (Deleuze 1966 : 51). Aussi, s'agit-il de notre premier *saut*, sans doute le plus décisif et déterminant que nous ayons à faire tout au long de notre vie.

C'est une habitude (pas si étrange) qui nous mène à conjuguer une image au présent, surtout lorsqu'elle assume l'inauguration d'un film. Sur fond d'une telle convention, Claire Denis nous fait comprendre que la matière, d'une certaine façon, est déjà image, et que l'image est déjà matière, qu'une réciprocité de cet ordre est nécessaire à l'émergence d'un monde que chacun pourra qualifier de « présent ». Même si : « En toute rigueur, le psychologique, c'est le présent. Seul le présent est 'psychologique' ; mais le passé c'est l'ontologie pure, le souvenir pur n'a de signification qu'ontologique » (Deleuze 1966 : 51). Et même si le présent est toujours-déjà plus que présent, il n'en reste pas moins reconnu, ou réduit comme tel par la conscience, utile aux exigences de cette dernière. C'est encore une très étrange habitude que nous contractons, celle d'élever l'Aujourd'hui ou le Maintenant au statut d'Être. « Pourtant le présent *n'est pas*, il serait plutôt pur devenir, toujours hors de soi. Il n'est pas mais il agit. Son élément propre n'est pas l'être, mais l'actif ou l'utile » (Deleuze 1966 : 49). Notre tort—ou psychologie—est de croire que le passé se constitue dans le sillage du présent. Or, la positivité du passé n'est pas à rebours, comme s'il devait *attendre* que le présent passe pour prétendre à une existence plénière. Si le commencement est un véritable problème esthétique, c'est parce que commencer, dans les conditions d'une expérience dépersonnalisée et non psychologisée, c'est toujours par le virtuel, ce par quoi nous venons à la vie : fait ainsi de tendances génératives, de transitions, bien plus que de terminaisons^{sci}. Nous sommes d'emblée *praticiens de l'inutile*. Le possible exige cette indéfinition même du temps.

Or, du temps, il n'y a rien à attendre. Le présent, sous son apparente identité, n'attend

surement pas qu'un autre présent advienne et le remplace. C'est au service du présent que le passé et l'à-venir coexistent avec lui, non pas sous un mode effectif ou possible, mais d'une force constituante, générative. Si le présent n'était pas déjà passé en même temps que présent le futur n'aurait aucune raison ou occasion de s'actualiser. Au fond, que le passé et l'à-venir entrent en coalescence avec le présent actuel ne signifie nullement qu'ils soient eux-mêmes actuels ou pris dans une existence formelle ; ils *in-forment* conjointement la ritournelle du temps, sa capacité à passer et à dé/former (sous d'autres présents), bref, à *remixer* la perception que nous en avons. La coexistence n'est donc pas un fait, ce n'est pas un donné, comme s'il s'agissait de dire que passé et futur ont une existence de fait. Or, s'ils ont une réalité quelle qu'elle soit, elle ne peut qu'être (*déjà plus* pour l'un et *pas encore* pour l'autre) ineffective. L'ineffectivité immanente au présent est précisément ce qui constitue sa *marge d'improvisation*. Elle correspond au *comment* du passage du présent, du passage à l'acte du virtuel ou pré-individuel.

The future is immanent in the present by reason of the fact that the present bears in its own essence the relationships which it will have to the future. It thereby includes in its essence the necessities to which the future must conform. The future is there in the present, as a general fact belonging to the nature of things. (...) What is objective in the present is the necessity of a future of actual occasions, and the necessity that these future occasions conform to the conditions inherent in the essence of the present occasion. (Whitehead 1967 : 194-195)

L'objectivité whiteheadienne contre le présentisme de la psychologie. D'autant que c'est chaque présent qui s'*explique* à partir d'une intensité, d'une différence qui demeure pliée en elle-même. C'est chaque « occasion d'expérience » qui est la matrice d'une occasion *toujours plus et moins qu'un instant*. L'empiètement, ou l'anachronisme, est la règle ; ou plutôt c'est ce qui dérègle et dérégule nos conventions perceptuelles, comprenant la morsure et l'entre-capture d'une multiplicité de tendances, actualisées et non actualisées.

Comment le présent peut-il passer ? Jamais l'instant qui passe ne pourrait passer, s'il n'était déjà passé en même temps que présent, encore à venir en même temps que présent. Si le présent ne passait pas par lui-même, s'il fallait attendre un nouveau présent pour que celui-ci devînt passé, jamais le passé en général ne se constituerait dans le temps, ni ce présent ne passerait : nous ne pouvons pas attendre, il faut que l'instant soit à la fois présent et passé, présent et à venir,

pour qu'il passe (et passe au profit d'autres instants). Il faut que le présent coexiste avec soi comme passé et comme à venir. C'est le rapport synthétique de l'instant avec soi comme présent, passé et à venir, qui fonde son rapport avec les autres instants. L'éternel retour est donc réponse au problème du *passage*^{ncii}.

(Deleuze 1962 : 54)

« Rapport synthétique » dans la mesure où le présent, indique Deleuze, prend en charge d'un seul et même mouvement l'actuel et l'inactuel, le possible et le virtuel, l'effectif et l'ineffectif. Pourquoi, en effet, passé, présent et avenir devraient-ils se distinguer si nettement l'un de l'autre ? Comment pourraient-ils se constituer tour à tour ou s'enchaîner l'un après l'autre ? C'est une *élémentarité souple*—et non une nécessité—qui fait que le présent *passse*, et ce « en même temps » que le passé passe encore. On ne saurait parler de passage sans l'implication directe du passé et de l'à-venir dans le présent mouvant.

C'est pourquoi l'éternel retour doit être pensé comme une synthèse : synthèse du temps et de ses dimensions, synthèse du divers et de sa reproduction, synthèse du devenir et de l'être qui s'affirme du devenir, synthèse de la double affirmation. L'éternel retour, alors, dépend lui-même d'un principe qui n'est pas l'identité, mais qui doit, à tous ces égards, remplir les exigences d'une véritable raison suffisante. (55)

La coexistence (en « rapport synthétique ») du virtuel et de l'actuel est la manière dont Deleuze, prolongeant à son compte une ligne de fuite nietzschéenne, articule le problème délicat du *passage*. Le mouvement synthétique de l'éternel retour n'implique pas que tout soit déterminé d'avance, et que l'existence soit un développement graduel des ses propres possibilités. L'éternel retour—*ce qui n'a pu être commencé ni ne cesse de devenir au leitmotiv* du revenir—paraît nécessairement intenable dans une réponse quelle qu'elle soit, sans résolution possible. Et il paraît d'autant *problématisant* qu'il erre depuis la nuit des temps, ou depuis qu'il assume et synthétise *tout* le temps. *En même temps*. Il n'y a là aucune contradiction, mais l'articulation, proprement philosophique, d'une intrication élémentaire. Nous voici devant l'image d'un présent qui ne l'est qu'en apparence, *en même temps* là et pas là, à la fois présent et plus-que-présent. Le « problème du passage » nous oblige à assumer une telle intrication, tout en résistant à la finitude de l'instant : il faut être (à) plusieurs, devenir multiple, sur-le-champ, pour que le mouvement ne soit pas qu'une illusion. L'éternel retour se dit du *tirage* du présent avec sens et non-sens : *tendanciellement* révolu et non advenu, non pas tour à tour, mais simultanément.

The duration thus steadily perceived is hardly more than the 'specious present', as it was called a few pages back. Its content is in a constant flux, event dawning into its forward end as fast as they fade out of its rearward one, and each of them changing its time-coefficient from « not-yet », or « not quite yet, to 'just gone', or 'gone', as it passes by. (James 1890 : 593)

C'est ainsi qu'il nous faut désormais décrire et analyser l'image denisienne, d'après la mise sous tension d'un présent comprenant à la fois sa futurité et son inefficacité, impliquant ses propres virtualités. L'un des problèmes auxquels le cinéma de Claire Denis semble être confronté est le suivant : comment composer le présent, et la perception qu'il implique, avec le passé, l'inefficace qui lui est contemporain ? Comment faire sentir et penser la manière très spéciale qu'ont les différentes « nappes de temps » de coexister en même temps, c'est-à-dire immédiatement ? Comment faire image de ces relations, de ces transitions que nous pourrions glisser sous le terme d'*immédiation* ?

Tous les efforts de Galoup pour se souvenir et commenter ce qui s'est passé participent à l'effectuation de sa conscience psychologique. Mais s'il parvient, pour ses besoins actuels, à se souvenir de quoi que ce soit c'est parce que le passé continue de co-exister et de survivre avec sa vie actuelle. Sous ses accents nostalgiques, son timbre affecté, le passé qu'il évoque et décide alors de raconter existe bel et bien encore, à des niveaux qui sont susceptibles d'être réinvesties par la mémoire volontaire—et elles le sont d'ailleurs, avec une netteté, une précision témoignant de la méticulosité du geste et de l'observation.

On voit bien que le problème de Denis—celui de montrer en quoi ou plutôt comment le passé participe à l'émergence et à la constitution du présent ; comment ce qui n'est plus et ce qui n'est pas encore jouent un rôle actif dans le passage du présent—demeure entier. D'autant qu'avec le temps, Galoup n'a toujours pas digéré l'événement du légionnaire Sentain, son arrivée, ses exploits, son culte. Son présent à lui continue d'être hanté par les « images survivantes » (Didi-Huberman) de son passé : c'est même tout le passé, le désormais virtuel, qui continue d'influer sur sa propre actualité. C'est toute la doctrine du système légionnaire qui continue de s'effectuer en lui ; et même après avoir été évincé du groupe, après avoir recouvré sa vie de civil ordinaire (même s'il se déclare « inapte à la vie ») dans la cité phocéenne, il ne peut qu'assumer et performer *tout le corps de l'armée française...* en terre étrangère. Galoup, le soliste, est comme l'envoyé/renvoyé de toute une société, d'une collectivité de légionnaires. La masse corporelle de Denis Lavant concentre tous les aspects soigneux et athlétiques du régiment auquel il appartenait jadis ; elle ramasse tout le contingent

militaire qu'il avait pour habitude de dominer. Tout revient, tout persiste et qui plus est l'habite. Dans son petit appartement de Marseille, il est à la fois tous les légionnaires, tous ses « gars » qu'il dirigeait d'une main de fer.

Il a beau nous faire comprendre que tout est désormais derrière lui, qu'il est dans l'évocation de ses souvenirs de légionnaire, de ses « images », la confiance nous paraît bien mince quand tout paraît se prolonger jusqu'au *sommet* de son actualité. Malgré le fait que sa voix tente de nous (de se) convaincre « que tout ceci n'est plus... », « que ces montagnes et ces déserts ne sont que des trucs, des informations stockées dans [s]a mémoire... », toute sa gestuelle, toute sa façon d'agir tend à le contredire et à montrer que quelque chose d'*autre* s'insinue dans ce « maintenant »—qu'*une valeur s'ajoute involontairement à son présent*. Il faut en effet se rappeler, avec William James, que « [n]os champs d'expérience n'ont pas de frontières plus nettes que n'en ont nos champs de vision. L'un et l'autre ont toujours pour frange un *plus* qui se déploie continûment et qui les remplace continûment au fur et à mesure de la vie » (James 2007 : 75). Nous vivons davantage de ces changements imperceptibles, de ces transitions *à peine sensibles et présentes* à notre conscience, si pudiques, si travaillées soient les compétences de notre attention.

Comment ne pas éprouver cette sensation que Galoup ne répète pas toujours ce qu'il veut, ni de la façon qu'il veut ? La répétition intervient chez lui comme un symptôme, comme un tic ou un spasme, une appétition qu'il ne contrôle pas tout à fait. Sa quotidienneté marseillaise se « légionnarise », se discipline, alors même qu'il est démis de ses fonctions. Dès lors, si l'image a l'occasion de devenir *expérience*, et non plus simplement *vision*, c'est à la faveur de cette relation *plus que* consciente et sensible. Et si Claire Denis ne réussit pas toujours à inventer une image de cette sorte—on comprend l'ampleur du défi qui consiste à faire sentir une relation en excès des terminaisons et autres discrétions^{xviii}—elle n'en demeure pas moins suffisamment proche, notamment lorsqu'elle fait passer les gestes apparemment banals des légionnaires dans le seul corps de Galoup, lorsque la répétition a pour effet d'indéfinir « son » expérience.

C'est plus fort que lui. On dirait qu'il ne peut s'empêcher de prendre le métro, d'acheter un journal, d'écrire un journal, d'avancer dans la relation. Peut-il seulement consentir à s'arrêter ? Y compris de fumer, de ruminer, de ratiociner, de *se répéter* ? Même lorsqu'il tente de mettre fin à ses jours, Denis refuse de le faire partir, ayant l'audace de le remettre sur piste. C'est qu'il doit revenir, et il revient, en dansant, en sautant, en tombant, en fumant, en hésitant. Le sacrifice patriotique finit en pirouette sur le *dance floor*. Claire Denis refuse de (le) conclure.

Le cinéma dansant lui donne ainsi une énième chance de se reprendre—quitte à se recommencer dans le passé. *Et, puis, ensuite* : la conjonction ne cesse d'avoir raison de ses volontés de terminaison.

Un corps simple

Corps et voix d'hommes : la matière (optique, sonique...) denisienne s'agrippe, assez fermement du reste, à cette masculinité, ou ne serait-ce à l'image d'une virilité que la cinéaste a à cœur de rencontrer, mais également de troubler, jusqu'à l'épuiser. La Légion, « étrangère où qu'elle soit » (Mal 2007 : 89), est par définition anti-féminine : on voit combien l'homme est tout ce qui compte, c'est-à-dire tout ce qui préside à sa constitution et à son mode d'existence. C'est tout le fonctionnement de la Légion qui est homologique et homosexuel, qui se dit de l'exclusion de la femme, d'une femme, au bénéfice d'un devenir-homme (majoritaire s'il en est, suivant un recrutement de l'homme par l'homme). La phallocratie du pouvoir colonial est donc au travail^{xiv}.

C'est tout le corps de la *mimesis* qui devient de fait l'objet d'un broiement et d'un dérangement de la part de l'imagerie denisienne—aussi fascinée soit-elle par le corps-homme et ses images reproductives. Le machisme, voire la misogynie de la *patrie* des légionnaires ne sort pas indemne de la mise en images.

Légionnaire, c'est une façon d'être moulée par une vie réglée sur la rigueur des habitudes répétées à l'immuable. (...) Un homme qui ne veut pas partir, qui ne peut s'éloigner de sa vie passée. Mais comme tous, il ne sera pas loquace quant à son expérience au sein de la Légion. (...) Ce corps constitué reste définitivement très soucieux de son image. Dès qu'on approche pour travailler sur sa représentation, il devient suspicieux, trop habitué aux rumeurs qui courent à son sujet. (...) Il y a un mythe à préserver ; or, c'est derrière ce mythe que Claire Denis veut gratter. Chercher, loin des défilés militaires, à réinventer une certaine quotidienneté de la Légion, et les sensations qu'on y éprouve. (Mal 2007 : 93)

La totalité de la Légion vient de là. C'est tout le corps d'un régime aussi concentrique/centripète qu'exilé (ou expatrié) qui fait cercle autour d'un (même) sexe et d'un seul rang taxinomique. « Et la Légion reste un corps hermétique, fermé et profondément mystérieux pour qui n'en fait pas partie. (...) Le fait qu'un homme choisisse de fondre sa personnalité dans un collectif aussi rigoureux et impersonnel (voire dépersonnalisant) que la

Légion interroge profondément Claire Denis » (93). C'est bien à cet hermétisme, à ce cloisonnement du régiment que s'en prennent directement les images de *Beau Travail* : à exagérer leur exposition, leur nudité (eux qui ont pourtant tout à cacher), Denis enfonce la très hypothétique *homo-généité* de cet impersonnel, dont l'intimité et la photogénie des corps solarisés, irisés à outrance, subit un examen cinématographique rigoureux^{xxv}. Faute d'enjeu militaire, la caméra d'Agnès Godard se montre d'autant plus (photo-)sensible à l'anatomie des hommes qui composent ce corps d'élite. À défaut d'une machine militaire, aussi désuète que les infrastructures dont elle est faite — vétusté d'un char d'assaut abandonné en plein désert, précarité des campements, pauvreté de missionnaire — on est donné à penser devant cette irraisonnable petite histoire ; irraisonnable, parce qu'étrangère à ce que la « raison dans l'histoire » (Didi-Huberman 2004 : 36) veut retenir — comme image et archive il va sans dire — de l'armée de terre française, de ses opérations, de ses combats, de ses traditions.

Les corps des hommes font l'objet d'un voyeurisme soutenu auquel non seulement la chef-opératrice et la réalisatrice participent, mais aussi les figures intra-diégétiques de l'œuvre. Combien de fois ne s'aperçoit-on qu'une situation dont on est témoins est également l'objet du regard d'un individu profilmique ? Exemple à l'appui : le temps d'un soir, Galoup assure la surveillance de ceux supposés monter la garde du campement ; mais lorsqu'il assiste, encapsulé dans la pénombre, au départ d'un des veilleurs de nuit, il en profite pour attaquer la compétence et l'intégrité de Sentain — qu'il ne lâche pas des yeux — l'accusant, à mots couverts, de complicité.

Galoup, Sentain, Forestier, les trois volcans perlant sur l'océan : tous, comme autant de vigies, de sentinelles, panoramisent le paysage. Il n'est quasiment pas une image, pas un corps qui ne soit pris dans un étau de regards, qui ne s'insère dans un entrelacs de visions. Tout y est visé comme image, sinon comme performance : l'opératisation des séquences d'étirements milite en ce sens. L'espace du miroir, tapissant les murs de la discothèque de Djibouti comme ceux du petit appartement de Marseille, s'étalant de l'intérieur même de plusieurs plans, contribue à cette répétition de soi. La réfraction, le simulacre, le jeu, sont d'ailleurs les seules vérités que Galoup porte avec lui. Galoup, l'usagé, l'homme « rouillé » (selon ses mots), n'a de cesse de s'admirer dans le miroir, de s'auto-objectiver, de danser, de se faire beau pour lui. Ainsi : le voyeurisme des images de *Beau travail* comme condition de décentrement, de réfraction ou égoïté générale ?

« Le film avance en spirale : il va quelque part mais répète des blocs d'images ou de sons qui ralentissent la coulée du temps (et bloc est sans doute le mot juste s'il est vrai que le

film est fasciné par tout ce qui fait masse : muscles, corps, cailloux, sel cristallisé » (Bouquet 2000 : 49). C'est à croire que la sensation *filmante*, distribuée par « blocs », à suivre le raisonnement de Stéphane Bouquet, et que le devenir-sensible du temps (par à-coups), n'ont été possibles que moyennant la préexistence d'images-sons, de clichés et d'opinions, et que Claire Denis, en réalité, n'a pas cherché à extraire ses cadres-sensations d'un chaos préaccéléralant. Sauf que les masses aussi bien musculaires que minérales ne sauraient sortir de nulle part, s'exempter de leur condition virtuelle de réalité.

Les légionnaires sont regardés, et les images sont *vues* autant qu'elles *voient*. Au vrai, on avancerait volontiers que c'est la vision elle-même qui est rendue visible, accélérée dans un devenir-image du regard^{evi}. Et sans doute qu'une déclaration de ce type nous donnerait entièrement raison : « Il est certain que le cinéma de Claire Denis est hanté par la pulsion du tout-image (la majorité des films français sont malheureusement des films du tout-scénario). Réduction d'un monde à sa forme visible, privilège du regard et de la contemplation. D'où l'intérêt pour la danse qui est discours non verbal » (49). Seulement, nous ne concédons pas à Bouquet cette économie du sensible à laquelle il se livre.

Il s'agit de se demander en quoi les images-corps de *Beau travail* nous font sentir dans la sensation (*filmée* et *filmante*) ce qui excède leur propre présence, c'est-à-dire à spéculer, doucement et empiriquement, ce qui conditionne leur trans-apparition. D'où vient que la sensation (la beauté, si l'on veut) ne se donne sans se ré-inventer ? D'où vient que le regard lui-même se « miracle » à chaque instant sans passer par cet infra-empirique, lui-même proto-esthétique ? Comment faire corps sans s'exposer à un tourbillon de forces qui se donne pour activité de dé-faire notre existence ? Comment faire concrescence sans être issu d'une poussée intensive et créatrice du virtuel ? Ici, métaphore et métamorphose sont réduits à leur point d'intrication :

Le vrai thème d'une œuvre n'est donc pas le sujet traité, sujet conscient et voulu qui se confond avec ce que les mots désignent, mais les thèmes inconscients, les archétypes involontaires où les mots, mais aussi les couleurs et les sons prennent leur sens et leur vie. L'art est une véritable transmutation de la matière. La matière y est spiritualisée, les milieux physiques y sont dématérialisés, pour réfracter l'essence, c'est-à-dire la qualité d'un monde originel. Et ce traitement de la matière ne fait qu'un avec le 'style'. (...) C'est dire que la style est essentiellement métaphore. Mais la métaphore est essentiellement métamorphose, et indique comment les deux objets échangent leurs



Image 2.7 Beau travail



Image 2.8 Beau travail

Pourquoi parler d'un « cinéma de la sensation », comme l'insiste Martine Beugnet, si ce n'est que pour en exclure le potentiel énergétique et le bassin intensif qui offrent à la fois sa vitalité et sa vivacité ? À quoi ça sert de parler de sensation si ce n'est que pour se soumettre à la thèse d'un fait inconditionné ? « À quoi vise l'art, sinon à nous montrer, dans la nature et dans l'esprit, hors de nous et en nous, des choses qui ne frappaient pas explicitement nos sens et notre conscience ? » (Bergson 2011 : 11). Il y a chez Denis un véritable effort pour penser par-delà les limites de la perception et ainsi réverbérer « la qualité d'un monde originel » où s'affrontent et s'entre-capturent des forces excédant leurs appropriations. On peut donner comme exemples la surimpression qui intervient très tôt dans le courant du film lorsque la

plume de Galoup, se déplaçant sur une feuille de papier, fusionne avec le plan mouvementé de la mer [Image 2.6], ou encore le plan très large, fixe, au sein duquel les soldats paraissent sous le niveau de la mer, et celle-ci prise entre deux étendues de terre [Image 2.7], ou bien encore le panoramique allant d'une simple touffe d'herbe, battue par le vent, au corps d'un des légionnaires, en lutte, lui aussi, contre le souffle du monde [Image 2.8]. Denis l'articule de cette manière :

J'ai pensé que dans ces paysages, la rencontre entre le personnage de Galoup et ses souvenirs, avec ce que peut être un groupe aussi fort qu'un bataillon de la Légion, c'était quelque chose que je ne pouvais pas exprimer militairement – il aurait alors fallu que je fasse un film de guerre. Je voulais l'exprimer au travers de la danse. Comme une déviation lente des mouvements militaires vers quelque chose... C'était en fait difficile à exprimer. Dans le désert, des brins d'herbe ne cessent de bouger avec le vent. J'ai dit à Bernardo (le chorégraphe, *ndr*) que ces légionnaires dans le désert vivent comme des herbes. On a alors appelé la première danse que l'on voit dans le film, la danse de l'herbe. (2000 : 50)

Fugitivité, échappée, suivant l'abandon du militarisme (véritable plaie sur terre) : c'est sans doute cela qui rend compte de l'essence, autrement dit de la « Différence ultime et absolue » (Deleuze 1964 : 53) de la série légionnaires-herbes-danse. Voilà pourquoi chez Denis la tentative d'approximation de l'essence est « difficile à exprimer », para-linguistique, et passe, par-delà les signes matériels de la vie, par « une déviation lente des mouvements militaires vers quelque chose... », par une intimité de fait entre le vent, l'herbe et l'homme. Il n'est pas anodin que la première danse du film soit aussi celle par où l'on assiste à ce broiement des existences dans l'essence, d'autant que l'implication de celle-ci au travers des existences qui l'expriment et la modalisent est comme garante de sa généralité. La venue-du-monde ne peut se passer de l'essence qui n'est ni de l'homme ni du végétal en particulier. Cette déviation est au service de l'herbe, de sa danse, contre la gravité de l'homme, de son emprisonnement. C'est dire que « [l]e monde enveloppé de l'essence est toujours un commencement du Monde en général, un commencement de l'univers, un commencement radical absolu » (Deleuze 1964 : 57). Cela, Claire Denis l'affirme au travers de la « danse de l'herbe », de cette déviation vers quelque chose (la répétition de la différence est toujours une affaire de degrés d'intimité^{xviii}), une essence où l'humain vit en contemporain du non-humain. Or cette coexistence est encore loin d'être au service d'un anthropomorphisme ou d'une métaphorisation stérile, et indique plutôt comment des termes empiriquement variés s'interceptent dans l'activité du devenir involontaire. Dans

l'espace topologique, le style (qui n'est pas comparatif) est à la fois plus et moins que tout barème idéal. Dans l'essence nous passons d'emblée dans le plus-qu'humain^{scix}, dont les *affirmations* donnent lieux, topies, ou corps à des possibilités jusqu'ici insoupçonnées. « Il s'agit de maintenir à distance les forces du chaos qui frappent à la porte. *Maniérisme* : l'ethos est à la fois demeure et manière, patrie et style » (Deleuze & Guattari 1980 : 393). C'est pourquoi la patrie, chez Denis, devient terre étrangère—contre les assauts d'un infini chaotisant. Dans la réversibilité des termes éoliens, telluriques, humains et « herbiens », Denis est comme chez elle, c'est-à-dire ailleurs, autrement dit nulle part. L'écologie ou l'éthologie de ses images correspond à la recomposition de son maniérisme existentiel—de la même façon que l'essence s'implique dans l'existence, celle-ci se spiritualise en procédant du style ou maniérisme. Disons que la radicalité de son empirisme dépend de sa capacité à conquérir de nouveaux plans d'existence, à établir de nouveaux espaces de pensée, tout en mettant un terme à la suprématie de l'homme.

Parfois, les images ne sont illustratives de quoi que ce soit. C'est spécialement le cas des scènes-opéras, parmi les seules à ne pas être commentées par la voix déjà excessivement présente. Aussi, les corps des légionnaires ne sont regardables ni intéressants en soi : l'indifférence ou l'inattention de la population locale est démontrée en plusieurs endroits. Soit, lorsque les soldats s'entraînent dans un bâtiment abandonné, apparemment sous les yeux amusés de trois jeunes femmes, avant qu'un plan (faux contre-champ) ne pointe vers l'objet de leur attention, un homme perché sur un pylône électrique. Car en dépit de cette mine athlétique, les hommes de la Légion ne stimulent ni ne contrarient le désir de l'autre. Tout ce vernis, toute cette patine ne suffit à magnétiser l'intérêt des locaux. Ce détournement de la vision ne cesse de miner leur capacité à séduire et à polariser l'attention.



Image 2.9 Beau travail

On doit bien admettre que le plaisir scopique tend à circuler d'un genre à un autre, d'une construction à une autre, et qu'à vrai dire ce sont les hommes qui, à inverser les postulats théoriques de Laura Mulvey, quelque peu surannés qu'ils soient, médiatisent « des instants de contemplation érotique » (1975 : 18) [Image 2.9]. La Légion, d'ailleurs, c'est ça, un bel objet de divertissement. De là, qu'il soit visé, par intermittence, à la manière d'un opéra. Mais encore une fois, les légionnaires, en eux-mêmes, dans leur corporéité même, ne sont ni intéressants ni foncièrement déterminants. Le divertissement ou le spectacle qu'ils dramatisent, et dont Denis tire les ficelles, ne s'adresse pas qu'à une partie de la population locale, féminine en l'occurrence. D'avoir pris la Légion pour un corps admirable aussi bien de tous que de personne, Claire Denis s'est essayé à une pan-sexualisation, de même qu'à une imprécision des pratiques (des uns et des autres, spectatorielles et intra-diégétiques, d'autant que la rétention du regard opère aussi bien de l'intérieur même de l'image que de ce qui la fabrique) de visionnement⁴. Cette redistribution touche non seulement aux configurations de genre, mais également de race. Une telle fuite ou *im-spéciation* du regard appelle de nouvelles pratiques spectatorielles, la production de *modes d'attention non ou plus-que genrés, non ou plus-que sexués*. Et si le corps de la Légion ne cesse d'essuyer le regard du monde—à la fois des figures qui lui sont inhérentes, des femmes qui lui sont extérieures, des militaires Djiboutiens qui les observent un à un au checkpoint, des nomades qui les croisent sur leurs trajectoires, des trois volcans assurant « la garde », de la caméra qui les enregistre, des publics qui les voient prendre corps sur la pellicule du film—c'est parce qu'il est conçu aussi bien comme une troupe que comme une image érotique.

Non seulement, dans le cas de la séquence que nous venons de décrire, l'acte du regard n'est pas attribué à un personnage masculin mais il vise un personnage-tiers qui par sa seule apparition (et présence) démonte toute l'importance de la séquence précédente. Son image fait désordre dans le retournement du regard. En tant que tiers élément il brise, non pas la structure traditionnelle du champ/contre-champ qui est au contraire respectée, mais du rapport dominants/dominés. Le scandale de sa mise-en-image c'est qu'elle absorbe cette activité du regard que nous étions tentés d'aligner sur le petit jeu des militaires. L'autorité discursive (et supposée) de Galoup, revendiquant la propriété de la narration, se perd dans le point de vue d'autrui... sur autrui. Zigzague de la perception. Si bien que ce regard des femmes ne lui revient pas, ne ratifie aucunement *son histoire*. Décidément, à tant se regarder par le nombril, Galoup parvient presque à occulter l'indiscrétion de la vision.

Les légionnaires se regardent, s'observent, ils ont tout aussi intérêt à se jauger les uns les autres, à paraître forts et beaux à eux-mêmes, qu'à se laisser regarder par autrui. Presque chaque image dans *Beau travail* respecte cette répartition ou distribution de la vision. Presque chaque image tente d'appâter un autre regard, de séduire une autre image et de fuir la possessivité d'un sujet regardant. La fugitivité de l'image désavoue l'intentionnalité d'un seul. L'identification au point de vue du narrateur est mise en péril par la multiplication de *déviation*s et de *désappropriations*. De toute façon, l'autorité journalistique de Galoup, sa personnalisation de l'histoire, son nombrilisme, ne résistent ni à la sanction du commandant Forestier, ni au *final cut* de la réalisatrice. Irrésoûle, Claire Denis coupe dans sa volonté de s'auto-déterminer. Car contrairement au point de vue, toujours susceptible d'émaner d'un sujet souverain, la vision, elle, reste sans point. C'est l'absence de ponctuation optique (et narrative) qui fend l'égoïsme spécifique et relance Galoup, le danseur, dans l'espace boîte de nuit.

Ce que les images font c'est offusquer ce soi-disant mystère de la Légion, d'attenter à sa valeur d'usage dans le paysage et l'état de colonialité dont elle est simultanément responsable et rescapée. C'est sur ce colonialisme (des corps qui se sont entêtés à rester) que l'œuvre de Claire Denis fera fond (repoussoir) pour en faire ressentir la survivance. On est jamais détourné du fait que la Légion ne tient que par sa forme athlétique, malgré l'invisibilité, voire l'inexistence de l'ennemi. Ce travail et cette beauté ne servent à rien, sinon à *occuper* une présence qu'aucun conflit ne justifie, qu'aucune mission ou campagne militaire ne légitime²⁴. De là, très certainement, que l'importance de la lutte intestine que métabolisent Galoup et Sentain soit amplifiée sur la trame narrative.



Image 2.10 Beau travail



Image 2.11 Beau travail

Des corps d'hommes irradiés par la lumière du jour, saisis en plans serrés, en rang, groupés ; leur surexposition laissant deviner des traits ciselés [Image 2.10]. Cette présence solaire que leur attribue la photographie d'Agnès Godard ne se comprend que parce qu'ils n'ont rien d'autre à (se) dire. Ils sont dans l'eau, la terre, les bras en l'air : leurs corps sont dans l'image comme un tourisme. Au mieux, ils en espacent la matérialité et l'élémentarité, voire s'y confondent [Image 2.11]. On est tenté de dire que la luminosité des images des légionnaires en décélère la vitesse dans la perception. C'est le fait brûlant, presque aveuglant, de telles images, qui tend à perdurer le plus dans le souvenir. « De ce point de vue, la position de Claire Denis est à l'opposé de celle de Leni Riefenstahl qu'on évoque parfois à propos de *Beau*

Travail parce qu'il est question de fascination pour la beauté masculine et musculeuse. L'important chez Denis est de se ressaisir soi, d'échapper au rêve de la fusion, de se libérer du groupe » (Bouquet 2000 : 49).

L'anoriginarité du déssaisissement (non-égoistique) semble se dérober au regard de Stéphane Bouquet. Or l'ennemi c'est l'individuation ou le ressaisissement individuel. Il ne peut-il être question de se replier dans l'identité du Même mais de trouver une issue (dansante) au particularisme de l'entre-soi. Il faut alors invoquer le biogramme d'Erin Manningsm comme technique de libération et d'émergence du corps—contraire au syncrétisme des physiques, à la « fusion » des corps disciplinaires, noyés dans un impersonnel légionnaire—pour distinguer l'unité fascisante de Riefenstahl de la socialité physique de Denis. « Ce n'est pas de l'humour, la prise de corps c'est vraiment ce qui m'intéresse. C'est assez intimidant, surtout quand c'est le corps des hommes » (Denis 1994 : 24). Or, il est aussi dans cette phrase quelque chose qui se dit de l'instauration d'un corps, de son *faire-prise*. Cette problématique n'est, certes, pas étrangère au cinéma de Riefenstahl non plus qui, comme le fait remarquer Manning, œuvre à la « création d'un devenir-corps » dont l'instance aussi bien initiale que finale est le disciplinaire^{div}. L'important étant bien de sentir la différence à laquelle se rapportent les deux cinéastes, et de penser en quoi la socialité physique de Claire Denis n'est pas égale aux politiques de l'Un portées par Leni Riefenstahl. Et lorsque chacune s'évertue à imager qu'un corps n'est pas que *ce* corps^{sv}, que *cela* est déjà plus que sa présence actuellement et positivement préhendée, c'est en suivant une série indéfinie de surimpressions allant du ballon au javelot, des bras aux cerceaux, et ainsi de suite (*Olympia*) pour l'une, ou en *passant* les corps dans des situations où leurs possibilités d'être sont rudement mises à l'épreuve, traversés de *ten-danses* qui en contrarient les moments d'arrêts, les formes fixes ou données (*Beau Travail*, *L'intrus*) pour l'autre. Il s'agit bien de vexer la rigidité d'un corps collectif dont l'idéologie n'est jamais écartée du plan de composition de l'œuvre.

La grande épreuve de Galoup, le jaloux, c'est de se laisser saisir dans des images où son corps s'active à partir des désirs qui circulent en et autour de lui ; désirs ou devenirs homosexuels, célibataires, mais aussi dérives colonialistes, nationalistes, fascistes. Tant et si bien qu'on se doit de distinguer sur lui un corps de danseur, un corps de fumeur, un corps d'écrivain, de séducteur, un corps militaire, disciplinaire, d'autres corps encore.

Il nous semble que c'est aussi ce que fait la « prise de corps » de Claire Denis, saisir ce dernier dans un vain effort, l'appréhender dans des contractions, des tensions, des pressions, des moments de crispation qui ne servent l'intérêt de qui que ce soit, du moins pas celui de la

population locale qui sur lui jette un regard quasi désabusé. Il est visé par une procédure de stérilisation, de mise hors d'état de nuire et de produire. Il faut se référer à la séquence où les soldats prennent part à un jeu de cache-cache dans un édifice abandonné, et savourer la douce ironie qu'instaurent les plans qui lui succèdent : un groupe de femmes observe, mais on s'aperçoit très rapidement que ce qui forme l'objet de leur regard n'est pas eux, mais un manutentionnaire perché sur un pylône électrique. L'effet est pour le moins sévère : les légionnaires ne sont pas même une distraction, un objet digne de désir.

La Légion ne parcourt un espace que comme un terrain d'entraînement physique. Ils n'ont aucun intérêt à connaître les gens. C'est pourquoi je voulais montrer les Djiboutiens et les légionnaires côte à côte sans qu'il y ait de connexions entre eux. La Légion répare les routes mais, au fond, elle le fait pour elle, je ne pense pas qu'elle se pose la question de savoir si elle apporte du bien-être. En ce sens, la scène où le minibus passe et où les voyageurs regardent les légionnaires creuser la route, illustre pour moi la juste place des légionnaires dans un pays. (Denis 2000 : 51-52)

Et c'est en quelque sorte tout le propos du film qui se résume dans ce (faux) contre-champ : ils ne sont utiles à rien, sinon à fusionner, à se sculpter dans le paysage^{vi}.

Un célibataire. Un des leurs.

Une cigarette en main, d'une attitude indolente, presque apathique, mais toujours fier, Galoup entre en scène. À chaque fois qu'il s'introduit dans un plan c'est avec toute la politesse et la délicatesse du séducteur—maladroit parfois, mais séducteur quand même. Entre Rahel, Sentain et Forestier, *un des leurs*, c'est un fleuve érotique dans lequel il baigne. Après tout, ne vient-il pas à régner comme un éternel charmeur ? Si bien que « [l]es individus n'ont été pour lui que des stimulants, il les rejetait loin de lui comme les arbres laissent tomber les feuilles – lui se rajeunissait, le feuillage se fanait » (Kierkegaard 1943 : 17). Cette dernière scène est bien celle d'un non-individu en relation avec lui-même : elle nous annonce la possibilité d'un homme dont la qualité et le style d'existence ne demandent pas d'être médiatisés par une affiliation patronymique, par son appartenance à une fratrie ou à un groupement quel qu'il soit.

L'une des raisons de cette singularisation saute aux yeux : Galoup est un célibataire. Rahel, Sentain, Forestier, ne sont devant lui que comme des transducteurs de tout son *eros*^{vii}. Il suffit de parcourir quelques unes de ses images pour s'apercevoir que ce romantique, ce passionné, ce jaloux chevronné est avant tout un célibataire de la première heure. C'est comme

si, en dépit de tous ses remords, il n'était plus l'adjudant de, le conjoint, le père ou le fils de, mais perçu sur la crête d'un devenir, d'une transformation qui le décourage d'une représentation ou d'une médiation de lui-même. Et lorsqu'il nous fait savoir qu'il est « inapte à la vie, inapte au civil », il faut y entendre beaucoup plus qu'un simple cri du cœur, c'est aussi le signe d'une qualité et d'un style existentiel dont il n'a pas forcément saisi toute l'importance. Dans sa manière d'exister et de persévérer s'entête une sorte d'irresponsabilité et d'indisciplinarité vis-à-vis des règles de vie en communauté. C'est à l'évidence celle-ci qui lui échappe, et dont les codes excèdent infiniment tant son amour propre que ses propres sentiments et observations. Forestier ne se remettra pas de l'idée d'avoir perdu une « belle trouvaille ». Galoup non plus. Mais c'est de lui dont le premier exige le départ. Forcé de quitter la Légion, il est invité à se mettre en scène dans des situations où il n'a pas à être le chef de, où il n'est pas sommé de commander, d'orchestrer, de (faire) jouer. Telle est la chance que lui offrent les images de Marseille : d'être cause de lui-même, non plus de se répéter comme cause émanative et/ou exemplaire, de n'être suivi de personne, responsable de qui que ce soit. Encore faut-il qu'il saisisse cette immanence^{cviii}.

Le fait que l'on associe Galoup au célibat, au veuvage, à l'orphelinat s'explique par ce détachement perpétuel dont il fait l'objet. « D'abord, parce que les légionnaires ont la gueule angélique quand lui a plutôt *une* gueule » (Bouquet 2000 : 49). Et l'on peut facilement voir comment certaines images le captent dans sa solitude hivernale de buveur, de fumeur (son corps ne finit jamais d'être branché sur une cigarette^{cx}), de danseur, de penseur. « Ensuite, parce qu'il se tisse entre les légionnaires une relation d'une incroyable douceur—se rasant, se soignant et se sauvant les uns les autres, s'apprenant des mots de français—quand Galoup ne peut rien faire que les regarder nager au loin » (49). Au final, on n'a pas tort de le voir aussi « trouvé » que Sentain, son adversaire désigné. L'orphelinat, le célibat, quelles trouvailles ! Point de singularisation et d'inflexion d'une vie divorcée d'une rangée de présupposés. Immanentisme de Claire Denis : après tout, il n'y a qu'à Marseille que Galoup peut déambuler comme un Français, prendre ainsi le métro et être pris pour un individu quelconque, là où il n'a d'autre option que de dramatiser son manque d'importance.

Galoup, en off : « Ils portaient en triomphe un des leurs. » Il marque une pause. Et de répéter : « Un des leurs. » Souligne l'appartenance. L'impersonnel. Que vaut à la fois l'isolement et la répétition des trois derniers mots ? Si la deuxième occurrence marque l'arrêt provisoire de la bande-son, elle permet aussi à l'image d'effectuer un saut dans le temps, et à Galoup de faire rebondir ces trois derniers mots sur son présent à lui. Mais c'est en même temps

que l'imparfait du verbe renforce le passé de l'image (« Ils portaient... »), et son statut de souvenir, que la vision de Galoup, extirpé du lot des corps in/disciplinaires, fait aussi valoir cette seconde fois—d'un « un » qui se fissure en deux fois, en deux parts, et rappelle aussi bien l'appartenance que la non-appartenance de Galoup à ce qu'il n'a pas tout à fait laissé derrière lui. *Beau Travail* est aussi l'histoire d'une hantise : d'une vie habitée et habituée par/à tous ses rituels, animée par toutes ces formes et règles qu'elle a su contracter, et dont le présent remue toutes les images (habituelles). Légionnaire c'est un habit. Un uniforme et une coutume. C'est un « ordre de la beauté » (Bouquet 2000 : 49).

Un, point de singularisation indéfiniment dense et intense pour qu'il devienne n'imprte qui, autrement dit personne. Ainsi : Galoup comme *un des cas* de celui qu'« ils portaient en triomphe », et que l'image, d'un brusque retour sur le temps de l'ex-légionnaire, trahit et pousse en avant. La phrase demandait bien un point, et la pause d'être marquée, avant que ses trois dernières parcelles soient relancées, revascularisées en la personne de Galoup, mis au présent de son détachement. Ce « un des leurs » qui a valu à Galoup d'être puni et détaché sur la métropole, et d'exister comme un de ceux qui y étaient (là-bas), qui a vécu la Légion, et aujourd'hui étranger (ici) à celle-ci. Bref, Galoup n'appartient/n'appartenait (tant il est important de faire jouer cette dis-tension entre les nappes du temps) pas moins à ce dont nous serions pressés de le distinguer.

Maintenant, Galoup appartient non pas à *un* régime de signes, par où il se sait saisissable par d'autres signes (Forestier, Sentain, Rahel, etc.), par où, encore, la popularité de Sentain (« Lui, là, il t'aime pas ! »), décoré par le signifiant Forestier, l'emplit d'une jalousie plus aigre encore, mais à une pluralité d'ensembles sémiotiques qui tantôt se chevauchent, tantôt s'alternent. Ce personnage plaintif, de mauvaise foi, d'un égoïsme et d'un égocentrisme absolument vertigineux, finit par écoper du déshonneur dont n'importe quel adjudant devine l'horreur. Car, c'est une chose que d'être bien vu, d'être toujours bien perçu par celui que l'on admire, celui pour qui l'on a de l'empathie. Tant il est vrai que ce sont les regards, les attentions et doubles perceptions qui accélèrent ce si *beau drame*.

Du reste, certaines séquences du film illustrent bien la façon dont sa perception est elle-même perçue. En témoigne l'exemple suivant : Galoup intercepte la gourde d'eau que Sentain s'apprête à donner à son camarade légionnaire ; « C'est pas juste mon commandant », s'indigne Sentain ; ce à quoi son adjudant lui répond par une gifle ; Sentain réplique avec un poing, dont il exagère l'exécution sous les yeux de Forestier³. Pour ce geste, il est mis au banc de la Légion ; il sera, à tort, déclaré mort ; Galoup doit partir à son tour.

Certes, la chute du prédictat empli Galoup de chagrins—ne l'appellez plus jamais adjudant—mais il est désormais confronté à un enjeu beaucoup plus *remarquable*, bien plus formidable que ce à quoi il était rompu. Il reste qu'il s'accomplit là quelque chose de tout à fait compromettant pour l'image de Galoup, une image qu'il cherchait à renvoyer de/à lui-même. Il n'a plus de statut à défendre, bien qu'il ne puisse s'empêcher de se faire beau, y compris à Marseille. C'est là une coquetterie dont il ne se défait jamais. Pour qui ? Pour lui. Pour l'image homologique.



Image 2.12 Beau travail



Image 2.13 Beau travail



Image 2.14 Beau travail



Image 2.15 Beau travail

Un danseur

Son récit faisant boucle sur sa situation présente, Galoup s'allonge, pistolet en main [Image 2.12]. C'est sa propre vie, individuellement saisie, qui est sur le point de disparaître. L'image remonte jusqu'à son biceps ; une veine pulse à l'écran ; elle donne à voir le battement de sa vie et de son temps ; et à l'entendre aussi : c'est le début du fameux titre de Corona ; non pas *son* rythme, mais celui de la nuit [Image 2.13]. Nous l'abandonnons, sur le perron d'une mort annoncée, mais le revoici, plus vivant que jamais, plus dansant que toutes les occasions où nous étions amenés à le regarder. Ce danger qui pèse sur sa vie humaine est *déjà* déformé

par une *activité* plus-que-consciente et plus-que-présente. *Une image en coupe une autre pour en indéterminer le pronostic vital.* La coupure vaut en fait pour tous les instants où une vitalité est saturée de déterminations et de significations—autrement dit tout le temps. C'est dans le passage d'une image à une autre, et pas seulement devant leur contenu physique, humain, que nous faisons l'expérience de ce que Brian Massumi appelle une « activité nue ». Celle-ci défait, *alors même que nous rassemblons*, le projet de conscience qui la situe ici ou là, la réduit, à cet instant-ci, à sa forme-de-vie. L'activité nue pense inconditionnellement—une autre façon de dire qu'elle croit—qu'une vie vaut toujours la peine d'être vécue.

C'est la vie humaine dans le hors battement du temps. À cet instant, une vie est *à peine là (barely there)*, en repli, physiquement épuisée dans l'infra-relation qu'elle entretient avec elle-même. C'est une vie sans contenu déterminé. Dans cet instant imperceptible, ce que son contenu sera par la suite est en train de se jouer. Une vie est en formation, à peine là, elle se rassemble dans le caractère immédiat de ses capacités. Ce n'est pas la vitalité réduite au minimum, c'est la vie amorcée. (...) Il ne s'agit pas d'une ré-animalisation, mais d'une *ré-animation* : un foyer pour l'étape suivante. Rien à voir avec une vie réduite à la matière brute. C'est l'événement incarné d'une vie qui se replie pour se rassembler. C'est la vie qui s'enveloppe dans une vitalité affective. (Massumi 2008 : 81)

Ce que nous appelons trans-apparition est solidaire de cette *ré-animation*. Une vie est trans-apparitionnelle en ce qu'elle amorce déjà d'autres possibilités, avec le concours d'une marge d'indétermination affective, pas encore effective, « à peine là ». C'est à la faveur de cette relation mouvante qu'une expérience mène à une autre. C'est-à-dire que chaque devenir-sensible du temps, la moindre victoire de l'art sur le chaos est synonyme de tremplin vers l'instauration d'une énième variété existentielle. Les passerelles ou passages qui ornent l'écologie de l'expérience témoignent d'un désir ou d'une appétition à passer à « l'étape suivante ». Ces transitions sont aussi réelles, aussi vécues que les événements dont nous prenons conscience. Rappelons-nous de ce que James nous disait au sujet de l'expérience « qui dit 'plus', et postule la réalité qui est ailleurs » : c'est dire qu'il n'est absolument pas nécessaire que la « matière brute » régie la manière dont nous éprouvons cet excès de la réalité. L'indéfinition de l'expérience affirme l'ambition spéculative et rythmique (« dans le hors battement du temps ») d'une vie. C'est que l'à-peine-sensible de l'expérience vécue contribue à la dé/formation, à la ré/animation ou vascularisation d'une vie *à peine commencée*. « The key

is always to hold to the virtual as a coincident dimension of every event's occurrence » (Massumi 2011 : 18). Aussi, doit-on sans doute parler d'une quasi-présence comme d'un élément informel associé à ce qui poursuit sa prise de consistance. *Quasi*^{vi} : dès lors que l'expérience, saisie sous ses coutures formelles et conscientielles, secrète plus qu'il ne faut et enfreint, toujours-déjà, nos limitations perceptuelles et intentionnelles. À suivre l'empirisme transcendantal de Whitehead, dont le dénominateur commun avec la philosophie deleuzienne est l'*activité processuelle*, on dira que le « but » de l'expérience est de répondre à l'appel du sentir, au leurre de l'à-peine-là.

The world is self-creative; and the actual entity as self-creating creature passes into immortal function of part-creator of the transcendent world. In its self-creation the actual entity is guided by its ideal of itself as individual satisfaction and as transcendent creator. The enjoyment of this ideal is the "subjective aim," by reason of which the actual entity is a determinate process. This subjective aim is not primarily intellectual; it is the lure for feeling. (Whitehead 1979 : 85)

Une vie, plus-que-personnelle, aura pris plaisir à transcender l'actualité destructrice du sujet Galoup. Mais d'où tenons-nous ce futur antérieur ? De ce que « (la) transendance est le produit d'une immanence » (Deleuze 2003b : 363), d'une vie ; que les résultantes de l'indéfini expérientiel ne sauraient, d'aventure, se laisser préemptées. Ni entièrement absente, ni absolument présente, une vie se génère, se compose, se « métastabilise » d'un état à un autre. Une vie est déjà loin de l'équilibre, loin du bien, loin du mal. La fugitivité d'une vie n'autorise personne à la juger. Pour se retrancher de tout devenir, la pensée croit devoir s'équiper de notions aussi captieuses que la subjectivité et l'intériorité. Or, on n'a pas assez insisté sur le fait que le mode sous lequel vit le monde est : *de proche en proche*. Avide de l'autrement, postulant l'« ailleurs » de sa réalité.

The experience self-expires on reaching it, so that it actually will have experienced its potential only as an onward lure—a reaching-toward something that disappears between the closing fingers of the experience even as they grasp it. But it does remain "*something*": not entirely determinate to the end. It's not over until it's over, and what it tended-toward can inflect itself up until the final instant. Thus one of the roles of the concept of the virtual, or of pure potential, is to make surprise a universal, constitutive force in the world's becoming. The universality of surprise as a constitutive force makes the process of the

“actualization” through which potential runs an existential drama. (Massumi 2011 : 16)

L’existence dé/personnalisée de Galoup revient ou repasse dans la danse, elle s’y finitise davantage. On comprend mieux qu’une *vie veut danser*, qu’une *vie s’entête à improviser*. La tentation et l’intention phénoménologiques du sujet conscientiel sont supplantées par la pratique d’une fugitivité, d’une errance irréductible à ce qu’il veut, *lui*. Et ce d’autant que l’intention domine si peu le cours de l’expérience (« not primarily intellectual »). Une vie, dans sa spontanéité, captée dans l’élément de sa schize, veut continuer (« It’s not over until it’s over »). Maintenant, à nous de deviner ou de découvrir *comment*, suivant quels maniérismes. Il n’y a que l’immanence (du temps-sans-temps) qui soit mis au secret. La particularité (et la personnalité) de l’histoire (« Mon histoire ») est menacée par la tendancialité de l’image-expérience : Denis fait *varier* la vitesse et la direction ; la chaomose et la prise de rythme se poursuivent... autrement. Galoup ne meurt pas, bien qu’il soit mortel en tout temps, « en raison de la virtualité de l’événement » *finissant* et inéluctable qui l’accompagne *en même temps* (« until it’s over »).

Denis *coupe* mais « vers quelque chose » d’autre, un terminus, une expérience, celle-ci transitant aussi bien vers d’autres modes que d’autres styles de vie. La coupe entre-images participe de la processualité de l’expérience, de l’indéfinition d’une vie^{exi}. Elle intervient « au nom des différents mouvements qui animent le présent, qui sont contemporains du présent » (Deleuze & Guattari 1980 : 236). En tant que *variante*, Galoup, le danseur, est contraint d’abroger sa propre condamnation. Tout de noir, il porte le deuil de ses humeurs mornes et cafardeuses. Il se déploie au travers de nouvelles attitudes, de nouvelles gestualités, de nouvelles manières de danser sa survivance. Si l’on regarde au « type de transition qui se produit » entre l’image de Galoup, pistolet en main, entrepreneur de sa propre suppression, et l’image du même homme, improvisant en discothèque, on s’aperçoit que l’apparition progressive du titre de Corona est tout ce que nous conduit à l’image de son alter ego. La fonction d’une telle coupure est double : à la fois résilier l’initiative entreprise par celui qui domine au centre de l’image, corrompre sa tentative de suicide, ne pas mettre son but à exécution, et le lancer sur un autre plan de consistance, lui-même instauré sur toute l’étendue de l’image. Si bien que : « La seule fonction qu’une expérience peut remplir est de mener à une autre expérience ; et le seul accomplissement (*fulfilment*) dont nous puissions parler est l’atteinte d’une certaine fin dont nous faisons l’expérience » (James 2007 : 70).

La fin de *Beau Travail* caresse une thèse qui n'est plus celle de la mort du personnage, qui n'est pas celle d'un destin tragique, mais vise au contraire à le re-mettre en scène, à l'envisager plus loin que toute forme d'autodiscipline : livrant ainsi une improvisation solo [Images 2.14, 2.15]. Il ne s'agit pas d'une anomalie, mais bel et bien d'une tentative de ramener quelqu'un à la vie, d'y revenir avec lui, de diriger notre pensée sur le terrain de l'enquête, et tenter de découvrir ce que sa vie peut devenir (ou faire). Alors que tout s'orientait vers les questions *Qu'est-ce qui s'est passé ? Comment Galoup a-t-il pu aboutir à cette situation de grande nostalgie et mélancolie ? Qu'est-ce qui a pu l'induire dans cet état de profonde désespérance ?* l'image se ré-organise autour d'une nouvelle série de points d'interrogation : Comment va-t-il se tirer d'affaire ? Quel antidote l'image va-t-elle pouvoir inventer pour le sauver d'une telle disposition ? Quel type de sensation va-t-elle engendrer pour couper court à la pire des intentions ? Le passé dans lequel nous commençons, en voie de devenir présent. Alors même que nous croyions à son suicide, tandis que rien dans l'ensemble molaire de la Légion n'était laissé au hasard ; que tout, au contraire, semblait planifié, segmentarisé, *repassé* d'avance, l'apparition, au moment le plus inattendu, d'une image à contre-courant, vient jeter le trouble dans l'ordre ou la logique des choses. Petits pas de côté, légers balancements en avant, successions d'imminences et d'entre-moments.

Galoup arrive ainsi au bout de son histoire, de lui-même. Enlisé, plus que jamais, dans un sentiment marécageux. Météo, depuis qu'il raconte et fait les comptes : gris, frais, un ciel irrémédiablement laiteux. Nous avons passé du temps avec sa solitude, y compris en tant que chef de fil d'un mouvement, d'un régiment. Nous l'avons entendu se délégitimer, se déprécier, se donner toutes sortes de raisons dans l'espoir de s'annihiler. Nous avons vu ce que son présent contenait d'images du passé, d'actions maintes et maintes fois répétées, de phrases, de noms, d'efforts redoublés ; combien son corps continuait, vaille que vaille, l'appareil militaire vis-à-vis duquel il n'est pourtant, lui aussi, que chose du passé. Il ne peut aller au-devant de cela, il ne peut que s'y effondrer, par lassitude de lui-même : il sollicite doucement, grièvement, son *appartenance au passé*, et nous avons vu, aussi, qu'il ne sait solliciter autrement—le voilà somme de tout ce qu'il a été, de tout ce qu'il a commis. Nous avons vu en quoi Galoup s'est formé dans seule perspective, celle d'être un parfait célibataire. Et nous avons vu en quoi le terrain n'était plus le même, en quoi la topographie Marseillaise ne pouvait lui pourvoir des affordances semblables à celles que lui offrait Djibouti.

Du reste, la civilité est un mode de médiation où le soi, le corps, et plus singulièrement l'activité que l'on porte, n'ont de pertinence que relative ; *relative* à un titre, un statut, une

fonction (contrit dans un régime de l'image de) ; et *la vie*, celle que l'on s'empresse de définir, n'est bonne qu'à diffuser autour d'elle et à concentrer sur elle une série de jugements, de valeurs et de sens. L'objection qui peut être adressée à cela est que Galoup se meut constamment dans une conscience *de lui-même*, de son corps, de ses gestes, de *ses autres*, et qu'avec lui nous ne sommes pas tout à fait sortis d'une phénoménologie de la conscience vécue, que sa participation filmique, aussi bien phonique qu'iconique, perpétue une tradition que l'on cherche pourtant à *défaire*, avec lui.

Ceux qui souffrent ont tous une effrayante disposition à inventer des prétextes à leurs passions douloureuses ; ils jouissent même de leurs soupçons, de leurs ratiocinations moroses sur les bassesses et les préjugés dont ils se croient victimes, ils scrutent les entrailles de leur passé et de leur présent pour y chercher des histoires obscures et douteuses, où ils sont libres de se griser de soupçons torturants et de s'enivrer du poison de leur propre méchanceté—they rouvrent violemment leurs plus vieilles blessures, ils saignent des plaies depuis longtemps cicatrisées, ils transforment en malfaiteurs ami, femme, enfant et tous leurs proches. (Nietzsche 1971 : 152)

On ne demande pas à Galoup de s'excuser pour l'état de colonialité auquel il a participé. On demanderait plutôt, et Claire Denis ne nous contredirait sûrement pas sur ce point, à le faire danser sinon sur sa mort, sur sa propre mélancolie malade. Une sorte de bassesse s'est accaparé de son être ; un chapelet d'aigreur, de mauvaise conscience, de syntagmes plaintifs et culpabilisants fait le tour de sa tête bien pensante, trop pensante.

Il nous semble que la dernière scène de *Beau Travail* évite ce double écueil, parce qu'elle se risque à une nouvelle vie, à l'exécution d'une autre danse, à prolonger la mise en scène de Lavant. En prenant ainsi revanche sur l'auto-condamnation du personnage, l'image emprunte une autre voie, jette en avant une autre ligne de vie qui n'est plus en accord avec la pulsion mortelle de son protagoniste. En tout cas, c'est à ce moment décisif que le travail de Claire Denis se montre le plus inventif, lorsqu'il s'agit de surmonter le récit voco-guidé de Galoup, de dominer l'espèce de psychanalyse qu'il met au travail, lorsqu'il s'agit de renouer avec la puissance d'une image qui se souvient d'elle-même, par elle-même, et qui s'affirme comme telle. Ce n'est pas à un personnage sur-conscient de lui-même, de ce qu'il a été, de son corps, de donner lieu à une image qui soit une intervention ou une coupure libre.

La dernière scène de *Beau Travail* représente un effort évident de court-circuiter sa propre re-présentation de lui-même, de lui couper la parole, de la fermer si j'ose dire, et de

faire le plein emploi d'une langue, d'une infra-langue jusque là prise en otage. C'était donc cela que cherchaient les images de Claire Denis, à le *viser* dans une danse qu'il s'instruit hors de lui-même, d'en viser une forme pédagogique et improvisationnelle qui soit au service de rien d'autre que ce qui se dérobe à lui-même.

2 – VERS *L'INTRUS* : PASSAGES À LA LIMITE (DE SOI)

Ouverture : de l'extérieur.

Scène extérieure. Nuit. [Image 2.16]

Une voix donne le ton.

« Tes pires ennemis... sont à l'intérieur. Cachés dans l'ombre. Cachés dans ton cœur. »

Une femme apparaît à l'écran, cigarette en main, plongée dans la pénombre.

Générique.

Scène extérieure. Jour. [Image 2.17]

Nous sommes à la frontière franco-suisse. Deux drapeaux nous servent de référents. Un individu au volant d'une fourgonnette tente de s'introduire dans le territoire hexagonal. Quelle est la nationalité de cet homme : Français, Suisse, les deux ? Nous n'en savons rien. Toujours est-il qu'à la douanière française—à ce moment précis nous ne sommes plus à la limite, mais déjà passé de l'autre côté—il dit n'avoir rien à déclarer. Cette dernière l'incite à descendre du véhicule et fait monter aussitôt un chien [Image 2.18]. Sur ordre de sa maîtresse l'animal flaire le véhicule et s'arrête sur un petit boîtier dont on ne saura jamais ce qu'il contient. En guise de récompense le chien reçoit un os à mâcher, et cette petite phrase, qui ne demande même pas à être commentée : « T'es pas un vagabond, toi. »

Scène extérieure. Nuit. [Image 2.19]

L'objectif de la caméra perce à travers la façade d'un immeuble, d'un appartement aux fenêtres grandes ouvertes. D'une baie à l'autre, un jeune père de famille, ouvert au regard, fait passer ses deux enfants nus, lui-même torse nu.



Image 2.16 L'intrus



Image 2.17 L'intrus



Image 2.18 L'intrus



Image 2.19 L'intrus

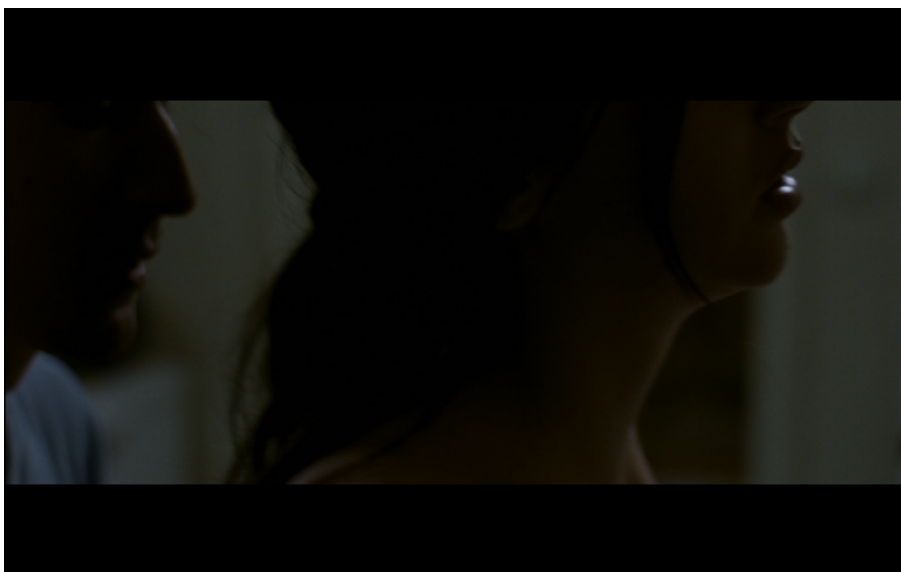


Image 2.20 L'intrus



Image 2.21 L'intrus



Image 2.22 *L'intrus*

Scène intérieure. Nuit. [Image 2.20]

Les plans se resserrent progressivement. De l'intérieur de l'appartement, nous voyons la douanière (croisée deux scènes auparavant) y entrer. « Vous n'avez rien à déclarer ? » lui lance le jeune homme, au moment même où elle se déshabille. Dans la cuisine, il poursuit : « Vous entendez ma voix ? ». Soudain, sa partenaire cesse de faire la vaisselle, pour ensuite se laisser dénuder. Le contrôle territorial s'étend ou s'espace dans la sphère domestique, jusqu'à influencer la gestuelle et la grammaire de l'érotique.

Scène extérieure. Nuit. [Image 2.21]

Un groupe d'individus, anonymes, accourt vers l'objectif (doit-on se sentir visés ?) ; leurs corps s'élargissent à mesure qu'ils s'en approchent. Aussitôt, le bout incandescent d'une cigarette rend visible *L'intrus* (2004) [Image 2.22], à savoir le titre mais non l'individu—le film laissant d'ailleurs en suspens aussi bien l'identité de celui ou celle qui fume que de l'intrus en question. Définition trompeuse de l'article, puisque tout le propos vise à mettre en exergue la fractalité et la multiplicité de l'intrusion. Une cigarette, seule donc, s'allume par intermittence, sans que le faciès de *qui* la fume soit éclairé. Nuit sans visas^{cm}. Une face cachée (« dans l'ombre », « dans ton cœur ») rétractée de la visibilité, noyée dans une noirceur qui en occulte l'identité. Mouvement et consommation de l'objet que l'on serait tenté de mettre au compte de la première figure du film, cette jeune femme à l'accent russe. Mais gardons-nous de détruire l'insubordination d'une telle chose, qui est plus qu'une chose, bien plus qu'un simple accessoire : ce n'est qu'une cigarette après tout, déconnectée du corps qui l'inhale,

déconnectée de tout respirateur, dissociée des phalanges et de la bouche et qui, à vrai dire, s'inhale d'elle-même, se fume, se brûle. Apogée de la cigarette : s'incendier, se mégoter soi-même.

La nuit se donne ainsi comme la vérité de la chose qui n'est plus l'objet d'un savoir, mais qui est la chose rendue à sa raison dernière ou à son sens souverain. Ce sens est le dérobage du sens. C'est-à-dire qu'il fait sens en se dérobant. En se dérobant, et seulement en se dérobant, il porte la chose à l'incandescence nocturne de sa présence absolue, de son surgissement et de sa raison ou de son fond : la chose même, la chose qui n'est plus prise dans le renvoi à "autre chose" (par différence et contiguïté, par enchaînement de causes et d'effets, de principes et de fins, etc.)^{cxiv}. (Nancy 2001a : 34)

Cela vaut la peine de dire que la nudité, sinon la nuitée des choses, se sentant et se pensant elles-mêmes, dispose de notre réduction, de notre intention de les dé-saisir pour nous. Ainsi, la première fois que Claire Denis sort une image de Louis Trébor (Michel Subor), ce personnage qu'il nous faudra suivre de bout en bout – de son errance – il est littéralement et entièrement dénudé, déshabillé, c'est-à-dire dérobé. Il se pense impossible objet du regard, insaisissable, jusqu'à ce que le frémissement du feuillage environnant le mette en alerte. De qui ? De quoi ? Il ne sait exactement de quelle sorte est cet animal qui le suit. Toujours est-il qu'il s'aperçoit que son corps – nu, espacé ou étendu comme l'étaient ceux des enfants du début – est observé. Quelqu'un, un regard, l'« habille de sa chair » (Merleau-Ponty 1979 : 171). D'emblée, son corps est pénétré du regard d'un autre. C'est dire qu'une présence d'autrui, sentie, inquiète sa nudité. Il doit alors renfiler son manteau. Partir.

Une passerelle mutationnelle (:)

Que l'on cite Jean-Luc Nancy en ouverture de cette section cela tient tout d'abord au fil qui relie son récit autobiographique au film de la réalisatrice : Claire Denis parle d'une inspiration, Nancy, lui, d'une « adoption ». D'un « petit » livre d'à peine cinquante pages, intitulé *L'Intrus*, paru en 2000 aux éditions Galilée, Denis tire un long-métrage de près de deux heures. Une symphonie de gros-plans et de corps-à-corps, de paysages contrastés, de musiques lancinantes, parfois angoissantes, mais aussi de mouvements tantôt lents, tantôt fugaces, *d'est en est*.

Quarante-cinq pages pour deux heures d'images. Pourtant, cette mise en équation (« pour ») ne dit rien de la *transversabilité* du passage de l'un à l'autre, c'est-à-dire de la

responsabilité mutuelle de l'un *envers* l'autre. La mesure de la différence entre temps de lecture et temps de visionnement fausse tout l'enjeu de ce que Nancy appelle une adoption — même si, sous ses coutures phénoménologiques, ce terme nous ouvre à peine à l'émergence de sens et valeurs. Ne doit-on pas se montrer suspicieux devant un tel geste d'appropriation, voire d'enfermement, même lorsqu'il souligne davantage un lien de parenté plutôt que d'identité ? Pourquoi le passage de l'objet littéraire au cinéma (c'est souvent dans ce sens) devrait-il s'épuiser dans ce geste, au lieu d'avoir à instaurer de nouveaux paysages existentiels ? 45 pages : 2 heures d'images. On devrait pouvoir lire dans ce double point autre chose qu'une déduction, autre chose que la somme d'un tout, et s'intéresser à tout ce qui y entre comme à ce qui en sort. La double ponctuation (:) comme passerelle mutationnelle. Le geste de Claire Denis ayant plutôt vocation à mettre hors-propos cette affaire d'adaptation, sinon d'adoption, et à marginaliser ce rapport de commensurabilité entre l'écrit du signe et la narration plastique. Que l'existence de l'un ne soit plus teintée par la présence, voire la préséance de l'autre : c'est à ce titre qu'on peut s'attendre à rendre justice au travail de l'un *en co-présence* de l'autre. Il ne s'agit plus seulement de les situer en vis-à-vis (ou face-à-face) en vue de mener à bien une étude comparative — nulle comparaison n'est innocente — mais d'être en mesure de décrire ce qu'ils génèrent conjointement. Ce qui demande de regarder au processus de traduction, sinon de transduction des pratiques, comme autre chose qu'un schéma linéaire et unidirectionnel. Ce qui, par ailleurs, exige de veiller à l'émergence de nouveauté et d'étrangeté. Dès lors que l'existence mutuelle (sous forme de contemporanéité) compte, la création de valeurs et de sens passe pour le maître-mot de tout processus de transduction. Isoler ce dernier, comme pratique (et « dérobement ») du sens, sur un plan d'abstraction chronologique, c'est laisser en suspens les procédures de trans-affectabilité qui opèrent indifféremment des références archétypales ou originales.

L'apparition d'étrangeté est cet événement que dramatise le film de Claire Denis, avec pour conséquence, non des moindres, de mettre en difficulté les déclinaisons notionnelles du Vrai et de l'Authentique. Le travail de transduction qu'entreprend la cinéaste ne demande pas à être croyable (sous forme de reconnaissance), à supposer qu'il s'agirait de livrer l'écrit du signe mot par mot, image par image, trait pour trait. L'effort du transducteur consisterait-il simplement à redonner (sous forme de reportage) le fait en tant que tel ? À corroborer les nouvelles et conventions répandues ? À se satisfaire du possible, de la même manière qu'on parle de « faire l'actualité » ? À quoi (indices, preuves) croirait-on que *ceci* est véritablement inspiré de *cela* et, peut-être même, que *ceci est cela* ? Nous avons nous-mêmes toutes sortes de

raisons de croire que le réel ouvrage du transducteur se sculpte dans l'incroyable, autrement dit l'impossible, dans cette zone en-deçà de l'Actuel, su et rencontré comme tel. C'est en ceci que réside sa poétique, sa praxis, son talent prophétique : ouvrir à d'autres dimensions que celles du *donné*. Peut-être qu'à travers ce mot « inspirer » on pourrait y voir plus qu'un à-venir taillé dans l'empire du possible, une vision, un don, un souffle, en provenance de ce qui n'existe pas encore et qui n'y était pas déjà. Entre Denis et Nancy, sur le lieu d'une telle inspiration, il n'y a de reconnaissance que transformationnelle.

Il ne s'agit pas de dire que le livre de Nancy est absolument intraduisible, mais qu'il demande au contraire à entrer dans un processus de formation, dans une forme de distribution qui travaille ce qu'il ne pouvait travailler en lui-même et de lui-même. Il faudrait sans doute penser l'intraduisible, en suivant Barbara Cassin, comme étant « ce qu'on ne cesse de (ne pas) traduire » (Cassin 2004 : 3). La tâche du transducteur est d'être à l'écoute de cette *demande*, de se laisser guider par elle, jusqu'à défricher d'autres trajectoires et territoires existentiels. L'effort contributif de Claire Denis consiste bien à travailler d'autres forces et d'autres matières de manière à envisager d'autres espaces de pensée. C'est en ceci qu'elle *reconfigure* l'espace de *L'Intrus*, et que l'élargissement du sens opère, par-delà l'originel. L'ouvrage de Nancy est ainsi fait d'ouvertures, de trous, comme autant d'espaces où s'aventurent les images de la cinéaste, où elle défait et refait *L'Intrus* de départ, texte-souffle, inspirant, enthousiasmant, comme force de production. L'ouverture du texte – à son adoption – signale déjà la possibilité d'une greffe et d'un (r)apport d'étrangeté. Si l'on pense en manière (simplifiée) de synesthésie, l'on dirait alors que le livre est évocateur de son devenir-cinéma, et que la modalité de l'un rogne sur celle de l'autre, par recouvrement ou enchevêtrement. Bref, c'est à partir de ce devenir-étrange et du milieu de cette inéquivalence entre l'écrit du signe et son différent audiovisuel qu'il nous faut penser la double responsabilité Denis-Nancy.

Le rapport de la cinéaste à Nancy est aussi irrévérencieux qu'indiscipliné. Le film se prend à la limite du livre, dans un désir de rendre compte de (ou de tordre) ce qui n'était qu'en latence dans le livre de Nancy, de le penser à nouveaux frais ; et à travers ce mot « latence » il s'agirait d'entendre autre chose qu'un sensorium silencieux ou un réservoir de formes préexistantes. L'ouvrage de Nancy lui-même n'est pas sans activer d'autres lenteurs, d'autres vitesses, d'autres régions de la pensée que le film ne saurait affirmer. Ce sont à la fois les limites et les frontières du livre comme celles du film qui sont réinventées et retracées. Mutuellement. Il faut toutefois se rappeler que chaque réinvention, chaque délimitation nouvelle, s'inscrit dans une visée non seulement éthique mais également esthétique. Autrement

dit, il ne suffit pas de prêter attention au passage d'une modalité d'existence à une autre. Il faut aussi voir comment deux choses, une fois dotées d'une existence plénière, dans la contemporanéité (et irréversibilité) de leur présence, s'incluent et s'influencent mutuellement.

On a vite renfermé la traduction dans une économie du besoin et du manque ou, c'est un peu la même chose, dans un répertoire de la présence et de l'absence : si l'on traduit telle chose c'est parce qu'elle n'existait pas encore de telle manière, telle quelle. Pourtant, dans le passage du monde et la trans-apparition des choses, rien ne reste invariable ou inaltérable. *Après avant* : il nous faut avancer dans le désordre de l'expérience vécue. Ainsi, plaider l'affect dans la transduction n'est ni aporétique ni sans conséquence. En agissant sur elles, les choses peuvent nous ré-affecter – c'est-à-dire nous *parler* – autrement : la contemporanéité (co-présence) suppose la trans-affectabilité (comme condition de puissance). Ce qui revient à dire que les effets de forces sont loin d'être univoques.

Livre et film : que les deux co-existent en acte, cela doit servir de mobile pour enquêter sur leurs modes d'agissement. Bien plus, nous sommes en droit de spéculer les limites et les pseudo-divisions entre chaque forme de distribution. Et si, en nous appuyant sur cette pragmatique de la transduction (effets de forces), nous nous mettons à re-crée, c'est-à-dire repenser, les bordures (disciplinaires, catégorielles, esthétiques, médiatiques) de l'un en co-présence de l'autre ? Excès du sens, débordant du propre. Ainsi, nous ne saurions déterminer avec exactitude là où commence et là où se termine *L'Intrus*. Et comment désignerions-nous cette *anexactitude* (+ et -) autrement que par le mot *indéfini* ? Regarder *L'Intrus* c'est re-lire le livre de Jean-Luc Nancy le corps chargé d'une communauté d'images qui ont à la fois tout et rien à voir avec l'orthographe des mots disposés sur une quarantaine de pages. D'autant que les mots sont désormais teintés du regard qui fut témoin d'une différence en pratique et d'un nouveau possible. C'est donc tout une constellation d'images qui envahit les mains et les yeux de celui ou celle qui revient (ou vient pour la première fois) au texte de Nancy. C'est aussi bien la densité que l'intensité du cinéma qui insufflent une autre pratique du livre, et nous introduit du même temps à de nouveaux égards. De *L'Intrus*, le livre, où Nancy refait le film de son exposition à l'intrusion, à la greffe d'un cœur (qui n'a jamais été et ne sera jamais le « sien »), à *L'Intrus*, œuvre cinématographique dépassant de loin le seul corps et la seule greffe du philosophe, il s'agit en quelque sorte d'aller vers autre chose qu'une simple illustration ou interprétation du texte-source, de s'en servir comme d'une énergie propulsive, d'emprunter non plus simplement un titre, mais également une autre voie, jusqu'à admettre la générativité du processus de traduction.

De l'étrangeté de 'ma' langue

Invoquer d'emblée Jean-Luc Nancy cela tient aussi au fait que l'intrusion, le corps comme intrus, qui s'espace en soi, est un thème aussi central pour ce dernier qu'il ne l'est dans le cinéma de Claire Denis. Car si le film qui s'en extirpe s'expose globalement de l'extérieur, et que nous y voyons des corps tenter de pénétrer un espace (illusoirement) intérieur, c'est que les corps d'après Nancy, d'après Denis, de *Chocolat* à *Les Salauds*, s'introduisent à nous et en nous non seulement comme étrangetés mais également en tant qu'étrangers. On n'est plus ou pas chez soi, on n'est jamais qu'en-dehors de soi, hors de soi. Pas étonnant que bien souvent les figures denisiennes, à l'instar de Trébord, soient prises en train de s'ex-îler. Intrusion : un mot donc, pour qualifier ce mouvement du dehors et anémier, tant chez Nancy que chez Denis, le propre de l'identité.

Je le sens bien, c'est beaucoup plus fort qu'une sensation : jamais l'étrangeté de ma propre identité, qui me fut pourtant toujours si vive, ne m'a touché avec cette acuité. « Je » est devenu clairement l'index formel d'un enchaînement invérifiable et impalpable. Entre moi et moi, il y eut toujours de l'espace-temps : mais à présent il y a l'ouverture d'une incision, et l'irréconciliable d'une immunité contrariée. (Nancy 2000a : 36)

Dans *L'Intrus*, tout va de l'extérieur, passé ou non les frontières, les épidermes : les alliés, « les ennemis », « cachés dans ton cœur ». Tout est percé au dedans d'un monde générant ses propres exclusions et contradictions. C'est qu'il faut dire, et Nancy le dit bien, que l'intrus est déjà à l'intérieur, il n'a pas attendu que *je* lui donne la permission ou l'autorisation d'y être. Sa présence, sinon son passage, il se l'accorde de lui-même, quitte à mettre en péril la santé (« immunité contrariée ») de celle en qui il s'insinue. Le fait est que *l'intrus se le permet*, que je le veuille ou non. « On nous barde de recommandations vis-à-vis du monde extérieur (les foules, les magasins, les piscines, les petits enfants, les malades). Mais les ennemis les plus vifs sont à l'intérieur : les vieux virus tapis depuis toujours dans l'ombre de l'immunité, les intrus de toujours, puisqu'il y en a toujours eu » (Nancy 2000a : 33). Ce que l'énigmatique femme du début, « dans l'ombre de l'immunité », réitère presque mot pour mot, même si c'est pour remplacer le je-moi par le tu-toiement—étrange familiarité de Trébord aux yeux ou au sentir de son *intruse*. « Je » te parle, « je » te hante depuis ton extérieur^{sv} ; je suis devenue *ta* langue et *ta* conscience étrangères : « Entre toi et moi, c'est plus fort qu'une sensation. » La « réécriture » du livre par Claire Denis et Jean-Pol Fargeau dédouble, sur le mode d'une

réciprocité intime, la première et singulière personne de Nancy en deux « je » ; accentue la bipolarité de ce qui est déjà deux, de la même manière que le cerveau humain se scinde en deux hémisphères (droit et gauche). Ce n'est pas pour rien que les personnages soient si proches l'un de l'autre. Ils ont une limite commune qui est le corps, qui va au cœur. « L'intrus n'est pas un autre que moi-même et l'homme lui-même. Pas un autre que le même qui n'en finit pas de s'altérer, à la fois aiguisé et épuisé, dénudé et suréquipé, intrus dans le monde aussi bien qu'en soi-même, inquiétante poussée de l'étrange, *conatus* d'une infinité excroissante » (Nancy 2000a : 45).

Tout l'effort scénaristique de Denis et Fargeau vise à illustrer qu'il y a toujours autre que soi-même, qui n'est pas que « l'homme lui-même », mais peut, en l'occurrence, être *une femme*, anonyme, singulière—et qui m'oblige à *me* faire parler dans *sa* langue, *étrangère*. Il faut bien que le sujet parlant, diagnostiquant cette inimitié intérieure, s'en explique de manière extrinsèque – peut-on dire extro-spective ? – et qu'il ait pourtant un *Moi*, qu'il soit non seulement Autre mais *Moi*, non pas dans l'identité du Même, mais conformément à son appartenance à une existence subjective en exception ou en excès sur l'égoïsme empirique^{cxi}. *Se traduire soi-même comme symptôme du passage ou de cet espacement en soi*. Si l'œuvre démarre avec la parole d'un *Moi*, s'adressant sur le mode du tutoiement (à *je-ne-sais-qui*), et émané d'une subjectivité « en général », reste que le personnage qui l'inaugure est loin d'être simplement l'autre de qui que ce soit, ne faisant que dévoiler une apparente altérité intérieure au moi^{cxii}. L'extériorité du personnage parlant, (nous) regardant, (nous) faisant face, est maintenue comme telle, et c'est ainsi que l'Autre-Moi, l'Intrus (coiffé d'une majuscule), n'est jamais identique, et encore moins reconnu. Mais, justement, l'anonymat du personnage qu'incarne Katerina Golubeva, n'exprime-t-il pas—avant même que quiconque ait l'opportunité de dire « Je »—cette sensation du corps au dehors, se sentant exister à la condition de se toucher ? Ne parle-t-il pas pour la singularité ou l'événementialité d'une existence qui se sent ou s'énonce comme telle ? Son nom serait toujours un nom d'emprunt, d'un autre à *un autre*, d'un moi à *un moi*—« Le nom d'un sujet philosophique, quand il dit *Je*, est toujours d'une certaine façon un pseudonyme » (Derrida 1967 : 163). Si tel est le cas, alors on n'a jamais été aussi proche de l'extériorisme de Nancy, de ses descriptions d'un « se sentir » qui n'a de fondement ontologique que du dehors.

« Je » n'est rien d'autre que la singularité d'une touche, d'une touche en tant qu'une touche est toujours à la fois active et passive et qu'une touche évoque quelque chose de ponctuel – une touche au sens d'une touche de couleur, au

sens de la touche d'un pianiste, et pourquoi pas au sens où on disait dans le vieil argot, faire une touche. L'unité d'un corps, sa singularité, c'est l'unité d'une touche, de toutes les touches (de tous les touchers) de ce corps. Et c'est cette unité qui peut faire un moi, une identité. Mais il ne s'agit pas d'un moi, d'une identité ou d'un sujet comme l'intérieur d'un extérieur. (...) Non, il s'agit d'un « un », d'un « quelqu'un », de l'unité ou de la singularité de ce que je veux bien en effet que l'on continue à appeler une identité, un ego, un moi, un sujet, à la condition que la subjectivité de ce sujet soit bien comprise comme le être de soi, comme un « se sentir », mais en tant qu'un « se sentir » n'est justement pas un se poser soi-même et s'approprier à soi-même dans la pure intériorité, mais est un être en extériorité par rapport à soi-même. On se sent comme un dehors. (Nancy 2000b : 122-123)

À vrai dire, au moment même où le film démarre, lorsque la jeune femme prend place au centre de l'image, c'est un sujet sans « je » qui prend la parole. Tous ses énoncés vont *vers* toi, vont *vers* moi. Pour parler comme Nancy, on dirait que son corps nous regarde, au sens où son *en-aller* nous concerne (par égard), et que c'est à cette condition qu'elle nous touche, qu'elle nous ouvre, et qu'elle range nos « pires ennemis » à l'intérieur de *nous*. Quelqu'un, une femme, filmée en extériorité par-rapport à nous-mêmes, et qui inaugure le film, autrement dit l'ouvre, et donc nous touche. D'où que : « Je » puisse ainsi *se dire*. Si une majeure partie des scènes du film se déroule à l'extérieur, c'est qu'il s'agit justement de souligner cette extériorité du corps, de scénographier le corps comme de-*hors*, hôte ou hospitalisé d'emblée.

Hospitalités du passage

Ce n'est peut-être pas un hasard si, à côté de l'intrusion, la notion d'hospitalité vient hanter le propos du film. L'hôpital, comme établissement de soins, apparaît très tôt dans le témoignage (à défaut d'être un journal intime) de Nancy : tout n'y est opération et intrusion que parce qu'il y a d'abord accueil et prise en charge de l'être confronté à la venue de l'Autre. Dès qu'on entend prononcer le mot « intrus » on a l'Autre en vue, on le voit déjà venir, ou plutôt il est là, on le sent déjà, en soi, partie prenante de qui se dit « Je ». Nancy n'a de cesse de faire remarquer : l'intrusion arrive, comme *cela arrive*. C'est-à-dire que l'intrus, ce qui fait effraction en moi, en ce que je dis mien ou propre, ne prévient jamais de son arrivée, encore moins de son entrée. Qu'il passe en moi, et non pas par moi, cela se fait indifféremment de mes

attentes. L'intrus vient compromettre mes appropriations et énonciations : « mon » corps ne renvoie désormais qu'à ce lieu de partage, là où l'effraction a lieu. Ce pour quoi, à suivre Nancy, « 'Je' n'est rien d'autre que la singularité d'une touche ».

Impossible, donc, de penser l'intrusion nancéenne à partir de soi-même et dans la seule perspective du Même. Il faut la considérer dans sa relation avec l'altérité, la réalité de l'Autre qui la détermine. Autrui, en tant qu'*un Moi*, s'est déjà ouvert à Moi avant même que je ne m'ouvre à lui, avant même que je ne me décide à lui donner lieu (corps) de passage. On le voit déjà avec la séquence inaugurale, c'est tout le dedans qui semble s'ouvrir du dehors, qui semble accueilli autant qu'exclu. On ne peut parler d'entrée qu'à condition de venir du dehors. Et on a beau se dire au-dedans, on n'est jamais que *sorti de* pour *entrer dans*, on a toujours passé un seuil, franchi une limite à la fois excluante et intégrante. Le checkpoint n'étant défini que par une exclusion/extériorisation mutuelle. Malgré tout le talent dont on peut disposer, on ne devient pas géographe sans aller à la rencontre de la limite, de ce qui crée de l'irrégularité dans le mouvement—sans quoi la géographie serait misérable. Commencer à la frontière, alors même que celle-ci tend à distinguer l'ici de tous ses ailleurs, permet à la cinéaste d'entrer de plain-pied sur le lieu d'une lutte géopolitique. Avec *J'ai pas sommeil* (1993), *L'intrus* est d'ailleurs l'un des films de Claire Denis à se situer d'emblée sous le contrôle des dispositifs législatifs et répressifs précipitant de fait la précarisation de certaines formes de vie : formes auxquelles il n'est plus seulement accordé ou refusé « le droit d'avoir des droits » (2013 : 135), selon la triste formule d'Achille Mbembe, mais aussi, et plus grièvement encore, celui de vivre.

Pourvu qu'il trouve une issue heureuse, le passage à l'entrée n'est que le début—n'était-ce un simple intermédiaire—d'une série d'épreuves. La prolifération des frontières faisant foi : « À mesure que la force ouvrière s'exporte, esquive et recouvre, traverse et refait les frontières en divers endroits du monde, sa mobilité est à son tour modelée par les processus réels et violents de subjectivation, lesquels tendent à s'effectuer à travers la temporalité du blocage, la perte ou la prise de vitesse, ainsi que les processus adjacents d'inclusion différentielle » (Mezzadra & Neilson 2008 : ap, ma traduction). Autrement dit : il ne suffit pas de franchir les lignes dures, autrement dit molaires du pouvoir. Encore faut-il, une fois à l'intérieur, sous le couvercle de toutes sortes de ministères, se donner les moyens de passer pour un ayant-droit. D'un passage à un autre, nous sommes voués à nous montrer plus naturels que n'importe quelle nature. Passer, c'est toujours s'exposer à la capture de ce qu'il y a d'irrégulier dans le mouvement. C'est dire à quel point la perceptibilité a un prix. (Galoup paie ainsi pour la mort présumée de Sentain ; il lui en coûte son appartenance à Légion ; pour lui, dès lors, c'est le

retour à la case hexagonale). Les espaces sont couverts de moyens qui veillent au grain—à moins qu’une hilarité, du type de celle que déclenche le début de *J’ai pas sommeil*, détourne la vigilance des gardiens de la paix qui ratissent le territoire.

Trébord est malade. Quelque chose—*avec* lui—ne tourne pas rond. C’est parce qu’il y a déjà de l’étranger en lui, et que son corps est l’hôte de ce qui pour lui, par lui, ne pouvait être anticipé, que ce dernier appelle la venue d’un corps étranger : l’hospitalisation répond à la demande (à l’accueil) du greffon. Son état précaire, ouvert^{xviii}, en exige la prise en charge. Il n’est dans l’hôpital que comme un hôpital. C’est sa *demeure*. Le film de Claire Denis ne laisse jamais ce lieu de la médecine censée restaurée la vitalité du personnage, au point où il se voit comme pressé d’y élire domicile. Très vite nous comprenons que l’intrus en lui, « chez lui »—la scène où nous le voyons nager dans un lac, pris subitement d’une crampe au cœur, tandis qu’un individu (possiblement un clandestin) l’épie depuis un arbre situé à proximité, est un exemple de cette relation entre la fragilité de l’état souverain (vicié de nuit, dès le départ) et la mauvaise santé du personnage ; aussi sa quiétude et sa solitude sont-elles illusoires—et qui continuera de l’affaiblir, de précariser sa santé, l’oblige à s’accorder à l’hospitalité de l’autre, de tous les autres. C’est que l’urgence du cas Trébord—sa longévité écourtée—nous oblige à le cueillir comme pensionnaire d’une immense machine à soins forgée par divers intermédiaires (principalement féminins). Le problème de la médication de Trébord c’est que celle-ci le met petit à petit hors d’état de nuire, que ce qu’il s’administre—d’activités physiques, de substituts pharmaceutiques—ne garantit pas nécessairement sa survie. Quelque chose est déjà en lui. Il est déjà atteint, touché. Il ne paraît jamais aussi affaibli que lorsqu’il pose le pied en Polynésie. Il ne lui est donc pas épargné de se faire hospitalisé en terre non-occidentale, d’aller plus loin, plus à l’est dans la chaîne de soins. Mais alors même qu’il va tenter sa guérison ailleurs, il échoue. C’est ainsi qu’il repart, qu’il « départ ». Comment pourrait-il mettre hors de lui l’intrus déjà en lui, l’ex-corporer de lui-même sans se mettre en danger ? Bons ou mauvais pour lui, on ne sait jamais si ce avec quoi il compose va le détruire ou le réanimer. Bref, sa mortalité le hèle. Et si l’anthropologie de Claire Denis est aussi bien de la santé, du corps que du politique, c’est parce qu’elle cherche à menacer le concept d’hospitalité que Trébord, en plusieurs endroits, met sous tension en lui et hors de lui.

Le texte-inspiration de Nancy consacre peu d’espace aux mots « hôpital » ou « hospitalité ». Mais ce n’est surtout pas ce qui l’empêche de mettre à contribution les lemmes liés à l’accueil, à la possibilité de l’accueil, et que le don d’organe, la greffe du cœur dont l’auteur devient le bénéficiaire revoie assez naturellement à une *éthique de l’hospitalité*.

L'intrusion et l'hospitalité ne sauraient investir dans un rapport qui les annulerait l'un *dans* l'autre. Martine Beugnet a dégagé de façon très claire l'irréductibilité de l'étranger dans le travail de Jean-Luc Nancy et de Claire Denis^{ca}. La pratique de l'étrangeté, pour réutiliser ici cette proposition de Beugnet, implique pour ainsi dire la signature d'un pacte avec l'intrus, à rebours d'une *assimilation* ou d'un *accommodement* stratégiquement posé contre les stigmas confiés à l'étrangeté. Or, l'un des points sur lequel aussi bien Nancy que Denis insistent c'est que l'idée d'une décision responsable, morale quant à ce qui doit devenir-au-Même (terrible régression), quant à ce que l'on est prêt à *accepter en soi*, à *se faire sien*, ne résiste pas à la violence, sinon à la force d'une étrangeté qui *ne nous concerne pas*—à l'indiscrétion de tous ! Cette réticence de Nancy à faire usage du concept d'hospitalité, ou du moins l'économie qu'il en fait, peut donc s'expliquer par cette véritable perversion (ou, cela revient au même, cette correction) d'une telle notion censée marquer, d'après son sens commun, la tolérance, si ce n'est l'acceptance de l'Autre par Moi, c'est-à-dire Soi, le Même. Le moins qu'on puisse dire, c'est que hospitalité et intrusion se mettent au défi de l'Autre, de sa venue, et que l'essai critique de Nancy, s'altérant dans l'œuvre de Claire Denis, a pour enjeu de venir à bout des (bonnes ou mauvaises) intentions. Nancy ne dit jamais son désaccord avec les conceptions levinassiennes et derridiennes de l'hospitalité, et c'est pour une raison très simple : c'est que l'éthique de l'intrusion, déterminée sur l'extériorité, en-*visage* l'arrivée d'Autrui, la venue-en-présence de l'Étranger (en tant qu'étrangeté en soi et de soi) comme mise en crise de la liberté, de mon sens *propre* comme de mon corps *juste*. Ainsi, la thèse de *Totalité et Infini*, essai dont Lévinas prétend qu'il présente la subjectivité « comme accueillant Autrui, comme hospitalité », réalisant « le fait étonnant de contenir plus qu'il n'est possible de contenir » (1990 : 12), rejaillit très logiquement sur toutes les positions extérioristes de Nancy. L'on peut voir aisément en quoi le tout éclabousse sur les images-corps de Claire Denis, qui elles aussi prennent, touchent, saisissent de l'extérieur, s'instaurent dans des vis-à-vis. Et, dans le fond, comment l'intrusion d'Autrui serait-elle une réussite, c'est-à-dire une réalité possible, si tout en Moi lui était inhospitalier, cruelle inimitié ?

Autrui ne nous affecte pas comme celui qu'il faut surmonter, englober, dominer, mais en tant qu'autre, indépendant de nous : derrière toute relation que nous puissions entretenir avec lui, ressurgissant absolu. C'est cette manière d'accueillir un étant absolu que nous découvrons dans la justice et l'injustice et qu'effectue le discours, essentiellement enseignement. Accueil d'autrui—le terme exprime une simultanéité d'activité et de passivité qui place la relation

avec l'autre en dehors des dichotomies valables pour les choses : de l'*a priori* et de l'*a posteriori*, de l'activité et de la passivité. (89)

« Ce n'est pas moi, c'est l'Autre qui peut dire *oui*. De lui vient l'affirmation. Il est au commencement de l'expérience » (94). Toute l'éthique de l'hospitalité (chez Lévinas) ou du don (chez Derrida^{xxx}) est déterminée par cet au-delà du cercle, du Même ; pensée devant cette outre-mesure qui n'est pas Moi, mais l'Autre qui décide avant ou *face* à moi. L'éthique n'est pas générée en moi mais dans le face-à-face. « Avant le *cogito*, l'existence se rêve elle-même, comme si elle restait étrangère à soi » (Derrida 1991 : 85). L'une des particularités du film de Claire Denis consiste dans le fait qu'il commence par un *non à l'autre*, par le dévisagement (dans le négatif) d'autrui. Un homme se voit refusé le droit de passage de l'autre côté, sous prétexte de transporter une marchandise illégale. Cette négation de la bienvenue, Denis l'opère au titre d'une ouverture qui nous faisait déjà hôte de l'Autre. Bien que notre corps, ou ne serait-ce *un corps*, ait déjà dit oui à l'intrus, dès le début—puisque les ennemis, nous fait-on savoir, sont à l'intérieur—on est très vite rappelé de l'existence (spatialement extériorisée) d'une politique qui limite sinon police une hospitalité décidée par qui que ce soit (d'autre). D'ailleurs, les gestes de Trébord ne cessent d'osciller entre *oui* et *non*, d'accueillir et de se laisser accueillir, tout en refusant à d'autres le droit de persévérer dans la vie, de jouir du mouvement de l'exil. C'est cette limitation, dé-visagéitaire, du oui-non, oui *et* non, qui caractérise d'abord la physique (ou loi) de Trébord. Personne n'ignore que pour Levinas quand le visage (cette forme de vie qu'on ne peut tuer) prend pourtant la forme de l'inimitié, quand l'ennemisme s'impose par-dessus la défense du proche ou du prochain, et que le visage, supposé faire écran (ou faire *face*) à la violence de l'autre, s'estompe au profit du non-respect *de* l'autre, l'interdiction du meurtre (« Tu ne tueras point ») ne tient plus. Ce commandement est en effet limité par la défense des siens^{xxxi}. Tout ceci pour dire qu'Autre ou Intrus n'est pas toujours mon ami. Son inimitié vis-à-vis de Moi en modifie le sens, et je peux dès lors en concevoir la négation, et peut-être même la destruction. C'est ainsi qu'Achille Mbembe détecte, dans le déploiement d'un désir de frontières spécifique aux nouvelles formes de gouvernamentalité, l'exacerbation d'un ressentiment envers l'Autre.

À rebours d'une tradition de pensée philosophique qui va de Maurice Merleau-Ponty à Emmanuel Levinas, voire Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy, le nouvel « Autre » est par définition celui auquel l'on ne peut s'identifier, dont on souhaite la disparition, et que l'on doit, dans tous les cas, empêcher de se glisser

dans nos formes de vie, puisqu'il finira par les emprisonner. (Mbembe 2013 : 150)

Lorsque le film commence, on croit déjà être à l'intérieur : de la France, et peut-être même de Trébord. Il n'en est rien : on commence par une tentative d'effraction (qui échoue), mais qui plus tard sera répétée et accomplie la nuit tombée. En tout cas, des hommes et des femmes essaient de passer les frontières, de les toucher jusqu'à les perforer, et d'autres de les en empêcher. Il y a ceux, comme la douanière, comme Trébord, comme les chiens eux-mêmes, tenus en méfiance vis-à-vis de l'extérieur. Un effort participatif (conforme aux pressions néorévissionnistes et provincialistes) qui va donc de l'humain au plus qu'humain, et se poursuit à l'intérieur même des bordures souverainistes et nationalitaires. C'est que « l'État de droit dans son acception classique doit être amandée. La différenciation des fonctions de la police (qui s'occupait des étrangers sur le territoire national) de celles de l'armée (qui s'occupait des ennemis extérieurs) doit être tempérée » (151). En France, comme partout en Europe, partout où l'État s'inquiète de ses intrus et de ses étrangers, les *politiques de l'inimitié* (aussi bien intérieures qu'extérieures) sont au travail. Et Trébord, qui est loin d'être un homme sans Autre, amplifie le sacre de ce régime d'inhospitalité. Mais combien de fois, aussi, le voit-on se faire accueillir, migrer et s'accommoder de l'hospitalité d'Autrui ? Combien de fois se fait-il dire *oui*, oui à *lui*—lui, l'autre ? Or tout ceci a un prix que l'Autre (Trébord lui-même) doit payer, s'il le peut, ainsi que le lui rappelle la femme qui le hante de fond en comble. Toujours sur le qui-vive, sans cesse en alerte, Trébord est prêt (ou se met) à tuer. Il est pris et se prend lui-même pour ennemi. Une politique sécuritaire et nationalitaire passe par lui de plusieurs façons : d'abord, comme vigile d'un espace qu'il couvre en auto, à pied ou à vélo (formant – fusils, jumelles et chiens à l'appui – une miniature des logiques militaires), puis en tant que beau-père de la douanière dont il prolonge le contrôle des flux de personnes (c'est en effet ce qui l'*apparente* le plus à sa belle-fille).

Il faut aussi dire que les politiques de l'inimitié, fondées sur l'appréhension de l'Autre auquel Mbembe se réfère, ont depuis lors pour mandat de policer davantage cet intérieur territorial, autrement dit d'engendrer de l'extériorité au sein même de ce qui—l'État-nation—est supposément en droit de garantir à tous, indépendamment de leur appartenance culturelle et de leurs caractéristiques ethniques, les mêmes droits^{xxii}. Dans la logique d'un régime haineux envers l'intrus, celui-ci n'atteint l'intérieur qu'à *ne plus s'exposer* comme intrus. L'espace, le territoire, le corps ne nous incluent pas tant et aussi longtemps qu'on y est vu comme étranger ou indésirable. C'est du milieu de l'espace politique que sont tracées d'autres frontières.

La perspective d'une multiplication du travail souligne non pas la prolifération du sens le long d'une chaîne d'équivalence mais plutôt celle des frontières qui entrecoupent et débordent les espaces politiques actuels. Inhérent à cela, se trouve le système d'inclusion différentielle qui, loin de constituer le politique à partir d'un principe d'exclusion, implique un processus d'inclusion sélectif. Ce dernier suggérant que la totalisation du politique est à la fois contingente et susceptible d'être contestée » (Mezzadra & Neilson 2008 : a.p., ma traduction).

L'intérieur, durcissant ses propres lignes de sécurité et d'intégrité, génère ses propres zones d'exclusion et de traduction. Le contrôle, l'expulsion, l'ex-corporation ne s'arrêtent pas (ni ne commencent d'ailleurs) à la frontière territoriale, cette « institution spécifique » intrinsèque à « la problématique de la démocratie à venir^{cxviii} » (Mbembe 2013 : 93-94). Trébord est un exemple (policier, corporel) en la matière : ses prochains, ses ennemis, ses étrangers dé-limitent son intérieur.

Dans *L'Intrus*, si tout va de l'extérieur, tout est d'emblée plus qu'un. Tout est deux, fissuré en deux, tout *se vit à deux*. Toute l'histoire est de toi à moi, pour ne pas dire « entre toi et moi » ; et les géographies que nous transperçons (à deux) ne sont pas moins schizophrènes, coupées en elles-mêmes (Jura franco-suisse, Corée nord-sudiste), jusqu'à devenir polynésiennes, autrement dit nombreuses. Il y a une involution dans la trajectoire même de Trébord qui consiste à renouer avec (non pas à régresser vers) cette Polynésie, cette indéfinition vitale. Et c'est par où l'écriture et la mise en images de Claire Denis s'identifient le plus nettement au texte original : c'est de l'Étrange, de la Différence que tout commence. C'est qu'une voix, un nombre indéfini parle avant soi ; on n'a pas besoin d'« attendre » ou plutôt de supporter l'intrusion de quoi ni de qui que ce soit pour sentir l'étrangeté en soi et ainsi questionner le propre^{cxix}. « J'ai (qui, « je » ?, c'est précisément la question, la vieille question : quel est ce sujet de l'énonciation, toujours étranger au sujet de son énoncé, dont il est forcément l'intrus et pourtant forcément le moteur, l'embrayeur ou le cœur)—j'ai, donc, reçu le cœur d'un autre, il y a bientôt une quinzaine d'années » (Nancy 2000a : 13).

De là, que l'écriture à quatre mains s'introduise dans le corps nancéen, s'y autorise une incise, divise le « Je », donnant ainsi à entendre que ce n'est pas toujours le soi qui parle en premier. Ce n'est pas *lui* qui s'exprime d'emblée. C'est *elle*, une femme, surgie du dedans ; qui suit, devance, doucement. Il n'y a qu'« un autre » corps, à part celui de Trébord, sur lequel Agnès Godard prélève ses très gros-plans, et c'est celui du personnage qu'incarne Katerina Golubeva. Pourtant rien ni personne ne l'annonce. Sourde présence d'une anonyme. Rien

n'explique qu'elle se déplace, elle aussi, en Polynésie : mais quand on l'aperçoit, elle tient debout quelque part, bras croisés, le regard figé sur deux chiens, sans plus ; elle ne joue aucun rôle moteur si ce n'est d'être là, de hanter là, d'alimenter, qui sait, l'étrange commerce qu'elle entretient avec Trébord. À vrai dire, peu de temps avant qu'elle n'apparaisse, une infirmière annonce à Trébord qu'il a de la visite ; surgit sans délai un plan de la jeune femme, si serré qu'on ne sait encore la localiser ; suivi d'une image de Trébord en contre-jour, pénétrant dans une morgue où il découvre le corps éventré *du* fils (on a du mal à le faire *descendre* de Trébord, tant ce dernier se le désapproprie et le désigne, quand il le croise sur un trottoir, par un simple « Fils » ; une filiation sans doute aussi *bricolée* que l'alliance construite entre Toni et le vieil homme) ; c'est alors qu'intervient le plan (large) de l'intruse, immobile devant les chiens. Après, tout s'accélère, le vieil homme, très amaigri, embarque la dépouille du fils à bord de son navire. Dans l'enchaînement des choses, on s'aperçoit après-coup qu'il s'agissait en réalité du fils, du mort auquel Trébord se devait de rendre visite, tandis qu'au même moment Toni, fils de substitution, venait régulièrement le voir. Ce qui est tout à fait terrible c'est que Trébord est ainsi *accueilli, hospitalisé* par la mort de cet *autre fils*, littéralement fendu, corporellement ouvert.

Car enfin, serait-ce encore une décision, l'initiative qui resterait purement et simplement « mienne », conformément à la nécessité qui semble pourtant requérir, dans la plus puissante tradition de l'éthique et de la philosophie, que la décision soit toujours « ma » décision, la décision de qui peut dire librement « moi-je », *ipse, egomet ipse* ? Serait-ce encore une décision, ce qui me revient ainsi ? A-t-on le droit de donner ce nom, « décision », à un mouvement purement autonome, fût-il d'accueil et d'hospitalité, qui ne procéderait que de moi, de moi-même, et ne ferait que déployer les possibles d'une mienne subjectivité ? (...) Si c'est l'Autre qui seul peut dire *oui*, le « premier » *oui*, l'accueil est toujours l'accueil de l'autre. (...) Il faut *commencer par répondre*. (Derrida 1997 : 52-53)

Donner ou recevoir de la visite, c'est une sorte de courtoisie que ce nouveau fils, né d'une « affaire » ou d'un casting contre-nature, incarne avec une constance qui appelle l'admiration. Il réserve pour ces vieux hommes, veufs ou solitaires, une sollicitude à laquelle ils ne peuvent se dérober. Trébord oui, mais avant lui Henri, l'ami à l'initiative du casting : « Bonjour Henri. Je suis venu te rendre visite. J'ai entendu dire que tu cherchais un fils. À mon avis on pourrait faire affaire. Si tu as besoin de moi tu sais où me trouver. Tu viendras me rendre visite ?^{cxxv} »

On pourrait penser, à l'écouter, que c'est Henri qui est en quête d'un fils. Or, Henri, a-t-il seulement été un père ? A-t-il jamais désiré en devenir un ? Toujours est-il que l'orphelin Toni ne manque pas de lui faire comprendre qu'il *pourrait* s'agir de lui, et non nécessairement de Trébord.

Faisons affaire pour que tu *deviennes* mon père, pour que je *devienne* ton fils. L'orphelinat des uns pouvant faire l'affaire des autres. Aussi des affinités, des alliances, des partenariats de toutes sortes sont-elles toujours envisageables^{cxvi}. Toni, doit vite comprendre qu'il ne s'agit en rien de *faire croire*, mais de *traiter* avec un habile négociateur (fils ou père de, c'est toujours négociable), vagabond, médiocre dans la représentation. De toute façon, Trébord n'est pas crédule. Il n'a pas à être convaincu, il ne croit déjà plus. Il suspecte très vite Toni de ne pas être né de lui. Et même si, de manière un peu précoce, il fait entendre au jeune homme qu'il « n'a rien à *faire* avec un type comme lui », c'est pourtant tout l'inverse qui tend à se produire : l'un et l'autre *font affaire*, se lient d'une amitié qu'il s'agit bien de performer, de dramatiser. Le message de Trébord à Toni est sans équivoque : je me moque d'où tu viens, mais tu ne rentres pas dans ma lignée, tu ne descends pas de moi, entre toi et moi c'est plus qu'un rapport monoparental. S'établit dès lors un lien qui est tout sauf sanguin. Un lien de confiance. Un partenariat que l'on pourrait qualifier d'éthique, dans la mesure où il est *bon* pour tous les deux, dans la mesure où chacun sent qu'il peut tirer bénéfice d'un tel agencement. Et sans doute que pour l'un et l'autre cette alliance, dans le fond, n'a rien d'une affaire de famille. Elle dépasse largement le contexte génétique et généalogique. Productive et performative, au lieu d'être basement représentative. Les dernières scènes du film ne disent rien d'autre : Trébord n'a plus de fils et il n'est le fils de personne, Toni n'a pas de père et il n'est le père de personne. Soit deux vagabonds—étrangers à eux-mêmes, chacun s'introduisant de force dans la réalité/altérité de l'autre—qui se conviennent.

À la limite, Trébord, pour intrus qu'il soit, ne se donne à vivre qu'en se sauvant des liens du sang, patrimoniaux et conjugaux ; qu'en versant dans une trahison qui lui paraît tout à fait saine, pour ne pas dire normale. Si l'homme est un *donneur*— d'argent, de son corps, et de la mort, et de la vie, et de ses chiens—il n'en demeure pas moins celui qui rompt d'avec tout ce qui s'en revendique, de près ou de loin. Sa vie n'est pas arrondie aux personnes qui sont nées de lui, ni à celles qui devant lui, éprouvent l'étendue et le fendu de son corps (la massothérapeute aveugle, la pharmacienne avec qui il couche un soir, les chiens qu'il enlace, nu, dans le bois). Touchant, touché : c'est à *ceci près* qu'il entretient un grand nombre de ses relations. Il a lui-même vocation à naître, à venir au monde, à se générer hors de lui-même^{cxvii}.

Il est vrai qu'il aime vers lui une galaxie d'individus (humains et non-humains), dont les plans qu'ils ont en commun, lui et eux, ne vont pas toujours de soi : on pense ainsi à la jeune hippie qui passe dans les images de son territoire jurassien, elle aussi accompagnée de chiens, elle aussi nue, mais dont le rapport à Trébord est loin d'être explicite. Sa relation aux autres n'est pas contractuelle. Que gagnerait-il à s'attacher ? Il pourrait, il a le droit, c'est même une façon très noble de faire don de soi. Toujours est-il qu'il ne le fait pas.

Dès les premiers instants de l'œuvre, il incarne cet homme qui reconnaît à peine (voire pas du tout), qui à la fois police et se dédouane. « Toni tu n'as rien à faire ici avec un type comme moi. » Avant de lui exposer une liasse d'argent liquide. « Prends-le » ajoute-t-il, avec un soupçon de désinvolture. L'argent, passant de main de main, étant toujours ce par quoi le vieil homme communique avec ses fils. Et lui, l'autre fils, participe d'une manière ou d'une autre à cette économie de la filiation^{xxxviii}. L'un et l'autre, l'orphelin et le père, tissent un pacte, une sorte de convention qui les transporte sur des eaux calmes, stagnantes, dont la nationalité ou l'internationalité pèsent dans le fond pour si peu. De toute façon, Trébord a réussi son passage. On peut penser qu'aucune frontière ne lui résiste, paraissant comme un ayant-droit, voire un local, où qu'il aille. Seulement, l'homme rameute tant de secrets, d'étrangers et d'étrangetés en lui et avec lui. Sur les îles, il arrive le corps plein, mais doit aussitôt confronter le vide de son fils mort avant lui, fendu sur le thorax comme lui, refroidi dans le même hôpital que lui. Un couteau est passé par les deux hommes, autorisant la survie *d'un seul* d'entre eux. (*On*—la Russe, le fils, quelqu'un—la toujours devancé.) C'est donc cela qu'on lui cachait, la mort d'un des siens, le refroidissement d'un fils, d'un père, passé (infiltré) on ne sait comment, ni depuis quand, du Jura à la Polynésie. Bref, à peine coupé, Trébord doit à nouveau connecter, s'inventer une parenté. Un fils pour un autre, un cœur pour un autre : le scénario de Denis, co-écrit avec Jean-Pol Fargeau, ne lui cède aucune origine, aucun paradis, et surtout, aucun répit. Sa santé il ne l'obtient qu'au couteau.

Ainsi, l'immense paquebot baptisé Trébord aura pour passagers deux fils, l'un mort, l'autre vivant ; l'un biologique et l'autre adoptif. Toni, l'aide-soignant, synthétisant enfin tout ce dont le corps malade de Trébord avait besoin, d'un fils à son chevet. Tant et si bien que c'est désormais à ce sportif (on le voit faire du surf), s'introduisant dans le courant mort de sa vie, répondant au casting orchestré par Henri, qu'il doit son état stable. Toni, l'intrusif, a réussi sa greffe, son passage, capitalisant peut-être sur la baisse d'énergie de son nouveau compagnon de route. Et bien qu'entre les deux hommes, le sang n'est pas ce qui établit le lien, il n'en reste pas moins que s'offre à chacun d'eux l'opportunité de renaître de l'autre.

Si Trébord est cet individu-monstre qui s'autorise à disposer de la vie d'autrui, il y a une vie-monstre, une puissance d'insubordination, une pensée vagabonde qui s'oppose farouchement aux politiques paranos et austéritaires qu'il applique d'une main et défait d'une autre. Disons bien que du paradoxe qu'il représente, jamais les images ne s'indiffèrent. Trébord n'a de rival que lui-même. Au-delà d'un simple rapport tactile qu'il entretient aussi bien avec le fils, les chiens que la petite amie il ne faut rien attendre de lui. Simplement : « Il lui faut se nourrir, marcher, dormir, s'accoupler à l'occasion, tuer parfois » (Malaus 2005 : 42). Une routine qui le distingue à *peine* des autres animaux. De lui, les images de Denis, et plus spécifiquement les plans d'Agnès Godard, se font une lecture très physique, pour ne pas dire dermique. Après tout, on voit bien qu'il est un homme dont la santé le préoccupe au plus point. D'où qu'il soit vu en train de pédaler, de nager, du moins de s'efforcer—cet « effort lent^{xxxx} » (Deleuze 1968a : 241) et laborieux de découvrir ce dont il est capable. Un homme au bout de ses forces, au bout de sa forme. On jurerait pourtant le voir magnétiser vers lui toutes les contrées qu'il a l'audace de traverser. Trajectoire par laquelle les images s'exonèrent progressivement de son trafic^{xxxx} : une fois en Polynésie, Trébord ne tue plus, il est sur un lit d'hôpital, il est couché, vaincu, au crépuscule de sa vie. Lui, décidément, ne finit jamais de se faire traiter et palper, d'être pensionnaire d'un enchevêtrement de soins. Lui, élevé au rang de patient du monde, qui croit à l'effort, à la médecine, et qui croit, c'est surtout ça, à la vie des autres.

Comment se faire un corps intensif ?

Claire Denis a un rapport avec le corps de Trébord qui remonte des mollets pour arriver au cœur, en passant par les viscères, le thorax, fermé, puis cicatrisé, enfin le visage, pas la tête, mais les yeux, le nez, les rides, les points noirs, les pores. Mais on oublie de mentionner les gros-plans scalpés sur les mains, le dos, etc. Il faut voir comment les plans le découpent, le cisèlent sous une variété d'angles, de près, de loin, de front, de face, caressé, caressant, de jour comme de nuit, au repos comme à l'effort (intentionnel), au chaud comme au froid. « Ici, au point de la douleur, il y a seulement un 'sujet' ouvert, coupé, *anatomisé*, déconstruit, désassemblé, déconcentré. » (Nancy 2000b : 72). Toute notre connaissance de Trébord passe par son épreuve, autrement dit son corps, scruté au détail près. Sait-on jamais ce que son corps recèle : plein, vacant, souffrant, précarisé, disponible, transparent, fuyant, cachant, renfermant, à la limite du vivant. « Un corps n'est pas 'propre', il est appropriant/inappropriant » (87). *Sinon propre à l'intrusion*. Cette idée que martèle Nancy, de livre en livre, Claire Denis la

respecte à la lettre—elle l’adapte, elle la transpose. L’expérience de Trébord, sa « vérité corporelle » n’est engagée qu’à donner chair à cette ouverture qui ne se refuse pas.

Avec Nancy, il n’est d’ailleurs question que de *ça*, du corps : ouvert, s’ouvrant, *se sentant*. « Toute l’affaire est là, dit-il : un corps, c’est de l’extension. Un corps, c’est de l’exposition. Non pas seulement qu’un corps est exposé, mais un corps, cela consiste à s’exposer. Un corps, c’est être exposé » (109). Tout en portant cette précision :

Mais une extension, c’est aussi une in-tension, au sens d’une intensité. Et c’est justement là que peut-être s’évanouit le sujet d’une intention, au sens phénoménologique du mot, au sens de la visée intentionnelle d’un objet — la visée qui, chargée de sens, va douer de sens ma perception d’un objet. A cette intentionnalité-là, il faut substituer l’intensivité, l’extension au sens de la tension du dehors comme tel. (126).

Or, comment l’intensité, que nous comprenions depuis notre premier chapitre—en suivant la définition de Deleuze—comme la Différence même (impliquée en elle-même) pourrait-elle être mise à égalité avec l’extension en laquelle elle s’annule ? Après tout ce que nous avons dit de l’Intensité insensible en elle-même, comment peut-on la rapporter à l’« évidence » de l’image-corps ? On doit pourtant distinguer ici deux appréciations, deux définitions diamétralement opposées. C’est que le corps nancéen est, dans son espacement même (ce qui, nous dit Nancy, est différent d’une simple prise d’espace, de position dans l’espace), un ton, un tonus, l’équivalent d’un *tonal*. Le corps s’appréhende à la touche, par la touche, comme « tension du dehors », c’est-à-dire d’un « dehors qu’est le corps *pour lui-même* » (Nancy 2000b : 118). Pour le dire en peu de mots, le corps que touche Nancy n’est ni plus ni moins celui qui *s’organise*. De ce dernier, il en fait son *Corpus*, qu’il dote bien d’une certaine énergie musculaire, d’une « in-tension », *exposé et senti* à la touche.

Inversement, pour le Deleuze de *Différence et répétition*, l’intensité ne peut compter pour les effets qu’elle déclenche. L’intensité *n’est* tout simplement *pas* le corps-effet tel qu’il s’offre à soi (aussi bien du dehors que du dedans). L’*explication* du corps s’affirme d’un informel, d’un Dehors plus loin que toute extériorité. Ce n’est pas dire qu’il n’y a pas de corps intensif chez Deleuze, seulement on doit bien marquer la différence, et dire que celui-ci n’est pas tonal. Mais avant d’entrer dans les « détails » de ce que Deleuze et Guattari entendent par corps intensif, on se doit de passer encore un peu de temps avec ce que, en parlant d’image-corps, et dans l’idée que s’en fait Nancy, nous appelions « évidence » ? Or, qu’est-ce donc que cela (ce *là*) l’évidence ?

L'évidence, ce que Nancy appelle le « là », c'est cette venue-au-monde comme ouverture de soi, à soi, c'est une venue-en-présence, « à la manière de l'image qui vient à l'écran de la télévision, du cinéma, venant de nul fond de l'écran, étant l'espacement de cet écran, existant en tant que son étendue » (Nancy 2000b : 57). Arrêtons-nous un instant sur cette analogie, elle est clef : l'image, cette « évidence du film », étant aussi le phénomène par lequel l'espace se donne, autrement dit au moyen duquel l'écran s'espace. L'existence n'est *spacieuse* que parce que le corps « donne lieu », que parce que l'image vient à se montrer dans l'*ouverture des yeux*.



Image 2.23 *L'intrus*

Il y a une raison au fait que le *corps extensible* de Trébord fasse fréquemment l'objet de gros-plans : il s'agirait en effet d'aller le toucher, de l'ouvrir, de l'espace, de faire en sorte qu'il s'espace et espace davantage, d'*imager son espacement* [Image 2.23]. Aussi, les images de Claire Denis ont-elles pour le corps, et plus particulièrement celui de Michel Subor, ce même *égard* que lui réservent les écrits de Jean-Luc Nancy. Chez ce dernier, en effet, le regard est indissociable d'une esthétique de l'attention, qui n'en est pas moins une éthique, un *ethos*, impliquant « une disposition et une conduite à l'égard du monde » (Nancy 2001b : 17), rien de moins qu'une *justesse*. Regard = égard = respect : « guidé par une attention, par une observance ou par une considération » (17). Regarder, c'est s'emboîter dans « le regard du réalisateur » (17) qui est lui-même attentif à cette venue-en-présence, à cette venue-au-monde, dont il est tenu de prendre soin. Regarder, c'est alors « redonner le réel pour le réaliser » (35). Le cinéma devient « art du regard » lorsqu'il épouse ce mouvement (évidence) de présentation.

Il ne s'agit pas de la vision – voyante ou voyeuse, fantasmante ou hallucinée, idéative ou intuitive – mais uniquement du regard de l'ouverture d'un voir à un réel au devant duquel il se porte et qu'il laisse de cette façon se porter aussi jusqu'à lui. C'est d'un tel « porter » et « se porter » qu'il s'agit, et de sa portée : porter un regard à l'intensité d'une évidence et de sa justesse. Non pas, sans doute, l'évidence de ce qui est simplement donné (platement ou empiriquement, si jamais quelque chose de tel est possible), mais l'évidence de ce qui vient à se montrer pour peu que l'on regarde. Le cinéma, ici, se propose très loin d'une vision qui seulement « visionne » (qui regarde « pour voir ») ; elle s'impose comme la mise en puissance d'un regard. Si ce regard prend soin de ce qu'il regarde, il aura pris soin du réel : de ce qui résiste, précisément, à l'absorption dans les visions (« visions du monde », représentations, imaginations). (19)

Il en va d'un « respect pour le réel regardé » (39), d'un égard qui n'est autre qu'une *pensée* devant son extériorité absolue. Et l'on retrouve ici—l'on regarde—une « intensité de l'évidence », de l'évidence comme corps-effet, comme image-corps, de ce qui « vient à se montrer pour peu » qu'à son endroit nous montrions un certain égard. Une éthique de l'attention donc, sensible à la monstration du réel, à la venue du monde. Nancy fait du cinéma un art non pas qui voit, mais qui regarde. Ce qui ne veut rien dire de plus : qui *filme l'intensité de l'évidence* avec tous les égards auxquels elle peut prétendre.

Ce qu'il y a donc, ce ne sont pas des choses identiques à elles-mêmes qui, par après, s'offriraient au voyant, et ce n'est pas un voyant, vide d'abord, qui, par après, s'ouvrirait à elles, mais quelque chose dont nous ne saurions être plus près qu'en le palpant du regard, des choses que nous ne saurions rêver de voir « toutes nues », parce que le regard même les enveloppe, les habille de sa chair^{cxxxi}. (Merleau-Ponty 1979 : 171)

Chair : ce regardable, étendue infiniment touchable. Filmer la chair, comme l'indique d'ailleurs la chef opératrice de *L'intrus*, « c'est regarder intensément quelque chose qui va disparaître » (Godard 1999 : 66) ; c'est regarder à l'intensité de l'évidence, et donc l'habiller de *sa* chair. Un exercice auquel Claire Denis se montre particulièrement habile. Du fait des gros-plans qui le capturent l'image-corps de Trébord ne fait pas que se positionner dans l'espace, ni même le parcourir. Il vient à se montrer, à s'exposer, sinon à s'ex-corporer comme extension à même l'extension. Trébord ne prend pas de l'espace. Il prend et en fait. C'est son étrangeté.

Filmer l'évidence de Trébord, parmi d'autres évidences, s'est présenté à Claire Denis sous forme de plans qui en magnifient ou en exaltent la présentation. Lorsque son corps, à peine visible, fait l'amour à la femme qui lui rend visite, il est filmé de dos, c'est-à-dire de ce que lui-même ne peut voir. Il est non seulement vu, il est également *visé* dans la chair du visible. Contrairement à ce que l'on peut voir dans *Beau travail*, on ne doit rien cacher de sa sur-exposition par-dessus les autres corps en extériorité pour eux-mêmes. Denis a pour Trébord cette attention qu'elle refusait à Galoup. Le fait est que le corps du vieux vagabond est lui-même filmé à la manière d'un paysage, d'une étendue sur laquelle se forment parfois des lignes concrètes, très dures — *en altération dans la chair du monde*^{xxxx}. Et il est regardé de si près qu'on ne saurait en tirer et mettre en avant quelque signification qui soit. C'est une intensité qui, même si elle n'est pas vue, est malgré tout sentie.

Chapitre trois

De ce qui donne encore vie : l'amour est la simultanéité

Je vis d'une couche sous-jacente de sentiments :

je suis à peine, à peine vivante.

Clarice Lispector (1973 : 57)

Film pour un large ensemble

Ça commence avec une citation du romancier japonais Ton Nakajima, hissée au front de l'œuvre, qu'il faut lire à la manière d'un avertissement (« *Nous sommes tous, par nature, des bêtes sauvages. Notre devoir d'êtres humains est de devenir comme ces dompteurs qui tiennent leurs animaux sous leur coupe et les dressent même à faire des tours contraires à leur nature bestiale* »), suivie aussitôt d'une image d'une cruauté, d'une sauvagerie plus profondes encore. Ça commence dans une manière d'avant-propos, de présupposé insistant aussi bien sur notre « nature » que notre « devoir » d'êtres humains (et l'on ne peut qu'appréhender le restant du film comme la démonstration de ce qui frappe en premier lieu comme une leçon) et, peu de temps après, avec la rencontre de ce corps sans nom, sans vie, cerclé par un contingent de soldats armés; corps livide, cadavérique, jonchant l'herbe au beau milieu d'une forêt. Ci-gît un mort, et pourtant les militaires, tout sourire, ne manquent pas d'en tirer une forme de joyeuseté, de s'en ravir comme d'un fait évidé de son tragique. Nul ne s'endeuille devant cette fin de vie, qui plus est anonyme (jamais ne verra-t-on le visage de la victime), que l'un d'entre eux dit simplement avoir « trouvée ». Chacun veut s'exposer, victorieux, en compagnie du cadavre; l'on sourit, plus personne ne bouge, c'est l'instant de la photo-souvenir qui s'insère lui-même dans la cinématique des images [Image 3.1]. Photo qui n'aura guère la mémoire du défunt pour opération première, sur le principe d'une mnémotechnique qui en conjurerait l'oubli; non, cette photo-là, telle que ces soldats la prennent, et telle que nous la voyons nous-mêmes en train de se faire, est au contraire à leur bon souvenir de ce moment précis, de cet événement auquel ils répondirent présents et vivants. Ce n'est pas du mort dont ils anticipent la mémoire, mais de leur vivant à eux. Qu'à cela ne tienne, ils regardent, non pas le mort humain, mais cet autre regard en vis-à-vis des leurs, vision de l'écran, lieu électif de leur attention.

Le défunt finit par être acheminé sur une civière; tandis que l'un des soldats, à l'aide d'un walkie-talkie, tente une liaison radiophonique avec une femme pour qui il semble avoir le béguin. Seulement, la qualité du signal s'emballe; les paroles de son interlocutrice lui

parviennent dans un ramassis de sons nébuleux. C'est que dans le temps d'une liaison, peu importe la distance, bien des rencontres, bien des interférences sont susceptibles de se produire et d'en altérer le sens. Lancement de musique pop. Un individu, entièrement dévêtu, erre à travers l'image [Image 3.2] ; partenaire il nous semble du paysage où les militaires viennent d'être aperçus. Pour autant, l'homme nu et les soldats armés ne se sont peut-être jamais croisés.



Image 3.1 Tropical Malady



Image 3.2 Tropical Malady

Mais encore : quelques minutes plus tard, ça commence avec l'apparition du générique par-dessus l'un des soldats se sachant à nouveau exposé, fort de sa présence écranique. *Tropical Malady* (2001) : le titre du film, à pleine fanfare de criquets, s'exhibe en toute lettre [Image

3.3]. Keng (Banlop Lomnoi), soldat qui tombe amoureux devant nous, peut-être même pour nous, feint autant qu'il rate son indifférence pour ce qui se trame en arrière ou au-devant de cette image sans contre-champ (ou c'est elle qui assure l'altérité de notre regard intimidant – nous autres, visions de l'écran) [Image 3.4]. Ce sourire, ce regard, espiègles, viennent d'eux-mêmes nous débusquer, nous nous savons regardés, et nous voici charmés. C'est-à-dire que, si l'on en juge par la formule de Didi-Huberman, « ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde » (1992 : 9). Reste que les yeux de Keng ne peuvent s'empêcher de rouler et de balayer l'écran, tant le monde auquel nous appartenons et la temporalité de notre vision l'interpellent à répétition. Si réticents à nous confronter, si ce n'est à nous saisir de face, les yeux du soldat errent de part et d'autre du champ, mais pour mieux atterrir à nouveau sur notre existence qui, aussi fantomale soit-elle, ne saurait succomber à l'indifférence^{xxxiii}. Sans doute répondent-ils à l'impératif du personnage jouant consciemment son rôle, ou réinvestissent-ils une pudeur et une naïveté qui l'écartent faussement du projet narratif. Toujours est-il que l'attitude hésitante du soldat vis-à-vis de l'objectif va jusqu'à porter au soupçon le caractère fictif de l'œuvre – tant il est vrai que dans cette zone d'incertitude, jetée sur toute la durée du film, la mise en péril du monde normatif (départagé sur une droite historique entre apparence et réalité) devient alors possible^{xxxiv}.



Image 3.3 Tropical Malady

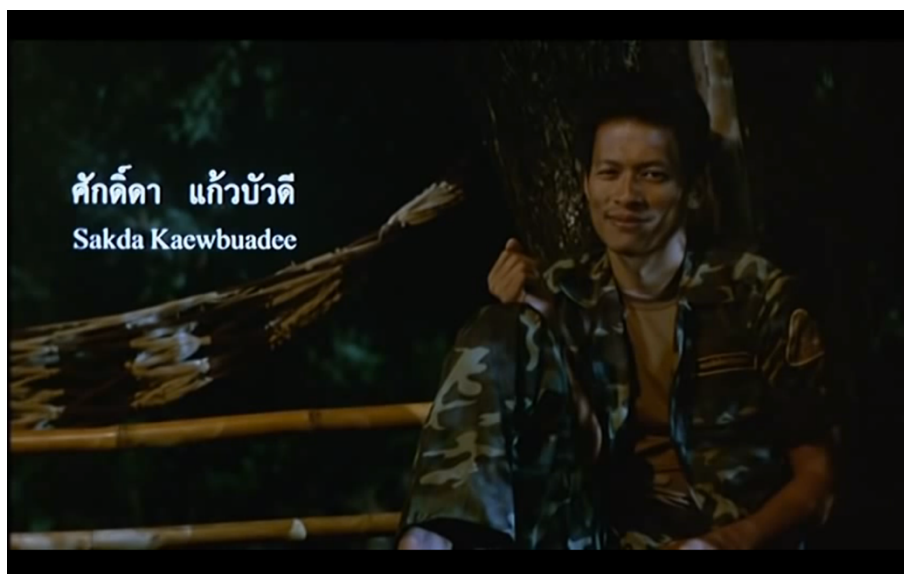


Image 3.4 *Tropical Malady*

S'égrenant près de dix minutes après la première image, le générique vient à sa façon démesurer et délocaliser le commencement de l'œuvre. Mais alors quelqu'un – ou s'agit-il du film lui-même? – s'écrit qu'une image a toujours-déjà commencé sans nous; ou qu'en réalité, il est impossible que l'art de l'affabulation commence et se termine pour nous^{xxxv}. Hélas! Nous qui avons pourtant pris soin d'arriver à l'heure (ou n'était-ce avant l'heure?). Mais après tout, qu'est-ce qui constitue à proprement parler une ouverture? Est-il vrai que l'art cinématographique, afin de démarrer, est de ceux qui exigent une décision et un regard humains? Et surtout, en quoi est-il encore nécessaire de racler le fond des ontologies *données* – être au début/débuter avec l'être – quand l'art peut aisément se passer de toute ponctualité? Le cinéma d'Apichatpong, comme nous le verrons, ne cesse jamais de chanter le refrain d'un temps libéré des formes intentionnées et individuées. Du coup, on veut bien donner raison à Nietzsche, ventriloquant à travers Guattari, et soutenir que « [t]out est toujours à reprendre à zéro, au point d'émergence chaotique. Puissance de l'éternel retour à l'état naissant » (1992 : 131). Car c'est à peine commencé que le film se ré-instaure « au point d'émergence » de ce qui a été, mais aussi de ce qui va être. Et :

Comme tu vois, il m'est impossible d'approfondir et de prendre possession de la vie, elle est aérienne, elle est mon haleine légère. Mais je sais bien ce que je veux ici : je veux l'inconclu. Je veux le profond désordre organique qui donne pourtant à pressentir un ordre sous-jacent. La grande puissance de la potentialité. (Lispector 1973 : 59-61)

Et si, de vouloir l'« inconclu » nous ricochons à penser à la limite, c'est que nous sommes aux prises avec la pesanteur de notre finitude, de notre souffle retenu. Si fugitive et exhalée, cette vie qu'entraperçoit Lispector, qu'elle nous laisse avec des images à peine vivantes, des mots à peine finis, à peine là. L'éternité voudrait-elle la coupure, la coupure voudrait-elle l'éternelle singularité du temps-sans-temps, que nous continuerions de croire à la rareté ou à la préciosité des choses. Et dire que d'un pressentiment, sinon d'une intuition, nous déboutons la tragédie de l'apnée, soufflant l'ineestimable « puissance de la potentialité ».



Image 3.5 Tropical Malady



Image 3.6 Tropical Malady



Image 3.7 Tropical Malady

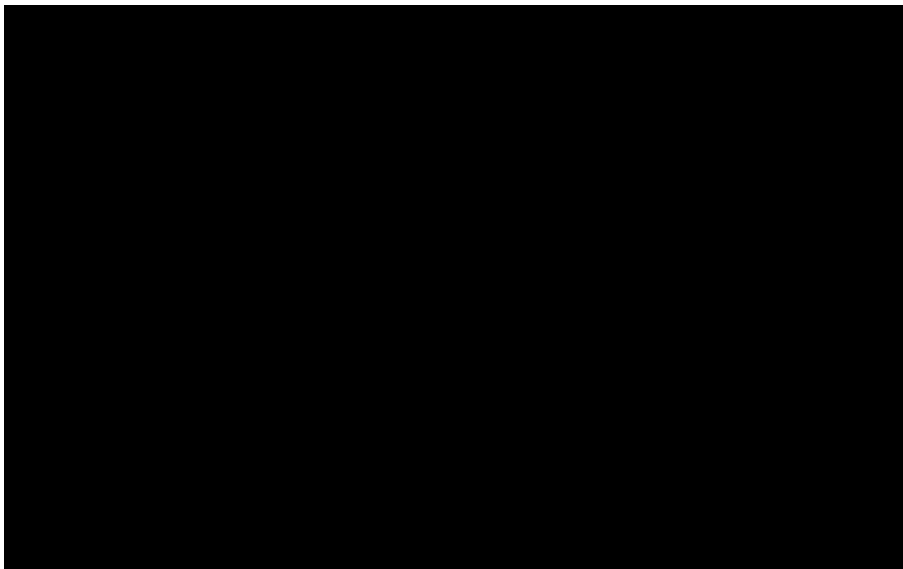


Image 3.8 Tropical Malady

Une amorce de conclusion? Loin s'en faut. Car : alors que Keng se rend au domicile de celui qu'il convoite et se met à parcourir un album photo [Image 3.5] ; alors que nous assistons à la naissance d'une vie amoureuse entre Tong (Sakda Kaewbuadee), jeune garçon de campagne, et le militaire (dont il finit par succomber aux multiples opérations de charme) [Image 3.7] ; alors qu'à leur idylle – ponctuée de ballades aussi bien en ville qu'en forêt, d'activités pour le moins ordinaires^{xxxvi}, constellée aussi bien de pudeur que de poncifs romanesques – nul ne s'objecte; alors que... l'inexplicable se produit et se fait sentir^{xxxvii}. Je dis inexplicable, car je veux en venir à l'intervention im/proprement anarchique d'une *coupure*

dans le courant des images [Image 3.8] ; à cette fin (de pellicule [Image 3.6]) irréversiblement donnée, conditionnant pourtant le commencement d'un énième film, l'instauration d'une énième fabulation autour d'un esprit qui, errant dans la forêt, effraie les villages avoisinants. *Inextricable*, car il en va de la préservation et de l'aventure d'une vie que Lispector qualifie d'« aérienne », de « légère » et qui, dans l'apparente vulgarité de son irruption et interruption, improvise contre la détermination de l'indéterminé, contre l'appel de la cohérence. Histoire de fantômes, de « bêtes sauvages », histoire d'un soldat qui se prend pour un héros et prend en chasse ce démon capable d'apparitions aussi étranges que familières dans les méandres de la jungle-nuit. C'est le cours du film, et surtout de son récit, qui s'en trouve alors dévié.

Ainsi dévions-nous vers *La voie de l'esprit*, suivant le tressage du générique avec la figure d'un tigre grossièrement tracée, dans un devenir-peinture (en pleine hésitation avec le dessin) de l'écran [Image 3.9]. Autant dire que *La voie de l'esprit* se saisit comme une énième proposition d'Apichatpong s'inspirant d'un conte de Noi Inthanon^{cxviii}, avec dans les rôles titres Banlop Lomnoi et Sakda Kaewbuadee (à nouveau film, nouvelle distribution), ceux-là mêmes qui personnifient les amants de *Tropical Malady*. Seulement, nous voici débarqués en l'an de l'aphasie : puisqu'au lieu d'avoir à assumer les rôles qu'ils incarnent durant la première moitié de l'œuvre – que nous appellerons *film 1* pour les besoins de cette étude –, les protagonistes se trouvent propulsés à un autre niveau d'action. Curieusement, les deux hommes ne se signalent plus de la même façon, pas plus à nous qu'à eux-mêmes. Ce sont tous les sourires excessifs et omniprésents de *film 1* qui se rachètent sous des traits malveillants dans *film 2*^{cxix}. C'est tout le régime pop de *Tropical Malady* (film 1) qui glisse sous la logique de prédation de *La voie de l'esprit* (film 2). Une autre émanation du possible. Assez pour que nous militions pour une éthologie des images – à l'aune du renversement auquel nous sommes témoins, des compositions qui s'activent, des ennemismes et (contre)tendances qui opèrent. Comment ces deux films se (et nous) touchent-ils ? Et d'après quelles opérations (nous) permettent-ils d'éprouver cette intrication profonde qui les assemble, par-delà leurs particularités locales ? C'est-à-dire qu'il nous faut réétudier l'éthologie elle-même, comme autre chose qu'une affectation des différences observées et une réduction d'une *communicabilité* générale.

Avec *film 2* vient donc le temps de la chasse : les deux individus mènent campagne l'un contre l'autre, le déshabillage de l'un révélant un corps tatoué de la tête aux pieds [Image 3.10]. Or, le problème n'est pas tant de déterminer comment nous en sommes arrivés à un tel détournement, mais d'octroyer pleine licence aux types de perception qu'il déclenche. C'est que derrière la prolifération des modalités de connexion un plan de co-composition s'instaure, par inflation de sentirs, ainsi que Weerasethakul lui-même a pu le suggérer en entrevue : « In film, it's more of a gradual

accumulation of feelings » (Kim 2011 : 48). Le sentir est une ligne – non-séparable, indéterminable, insécable – connective. Or, pour ainsi créer du lien elle doit pouvoir couper, autrement dit précipiter les termes de la relation et du déplacement vers leur intrication élémentaire. Aussi, le cinéma de Weerasethakul s'ouvre-t-il à la possibilité, non pas comme idée mais comme praxis, d'un remixage de l'identité et, du même élan, d'un transfert de la puissance de la fugitivité. Certes, les visages ne nous sont pas totalement étrangers, mais autant dire que leurs manières de se croiser, de se positionner, prennent une tournure pour le moins inattendue, éminemment singulière. Nous sommes appelés à être attentifs à la ruse, aux forces nouvellement jetées dans les corps ré-agencés.



Image 3.9 Tropical Malady



Image 3.10 Tropical Malady

Quelle angoisse, quel effroi emplissent les yeux de l'homme nu et du soldat lorsqu'ils se font face pour la énième fois! Le paradoxe du retour étant qu'ils peuvent bien s'être rencontrés deux fois, chaque occasion ayant été aussi la première; ils n'ont rien oublié non plus, puisqu'ils en sont, chaque fois, à leur propre découverte. En effet, la vie dans l'éternel retour n'est pas cyclique, mais au contraire libérée des propositions et certitudes apodictiques. Aux yeux de l'un, l'autre n'est jamais le même, puisqu'il semble n'avoir jamais été. « *Oubliée*, c'est de cette manière que la chose *apparaît* en personne, à la mémoire qui l'appréhende essentiellement » (Deleuze 1968 : 183). L'oubli dans l'énième : comment donc dissocier l'avant de l'après si aucun d'entre eux ne s'applique au principe de reconnaissance? Il faut bien que leurs ré/apparitions suspendent les procédures habituelles de la perception : défaire l'habitude que nous avons alors contractée; en contracter de nouvelles; donner du prix à la variation du jeu. Vulnérables, ni vus ni connus, c'est ainsi qu'apparaissent le soldat et l'homme nu à leurs mémoires respectives : c'est par la coupure, c'est-à-dire essentiellement, qu'ils se donnent en présentation. Leur rencontre se dit d'un temps qui ne vient ni avant ni après quoi que ce soit, d'un temps qui se dit lui-même de la rencontre, de cette fois autre mais néanmoins première. Un primat si peu originel et originaire qu'il coupe en réalité dans l'*archi* d'une donnée identitaire. Une *intense résistance* qui appelle autre chose qu'une reconnaissance du et des sens : c'est l'archive qui au contraire doit être anarchisée dans un geste qui réfracte l'élémentarité et l'éclat de l'imaginaire. C'est une (en)quête procédurale qui anime cette pensée de Moten et Tsang : « How to create a situation in which study can feel like something—the tactile sense of something going on » (Moten & Tsang 2016 : 17). Voilà ce qu'on oubliait de dire : que le cinéma touchant-touché de Weerasethakul nous (é)meut dans sa croyance qu'une vie—une activité—*anarchive notre volonté de mémoire*.

Oublié, c'est ainsi qu'apparaît *Tropical Malady*, tombé dans l'ombre d'un bloc d'images amnésique, « presque aphasique, tantôt se tenant dans le vide, tantôt frissonnant dans l'ouvert » (Deleuze 1992 : 72). C'est le temps lui-même qui ne se souvient de rien, qui œuvre par-delà ses personnalisations et souvenirs. Seule une vie se souvient – est en mesure de dire « *on* se souvient de tout, mais aussi de rien », sans prier l'autorité d'un juge. Souvenir d'une vie qui survit même à l'effondrement de toute mémoire subjectivée.

Point de doute, c'est une maladie que de croire au retour des formes et sujets individuels, que de croire à l'universalité d'une perception vécue. Mais c'est une maladie qui doit être surmontée. Tant il est vrai que ce qui revient, suivant l'expression centrifugitive de la terre, n'est pas le même, autrement dit l'identique, mais une *variation dramatique*. C'est l'élément haptique et communicatif de la socialité hésitante de Weerasethakul. Que la coupure remette

ainsi les compteurs à zéro et dégage une nouvelle mémoire reprenant le déjà-vu pour de l'inu, pour quelque chose d'oublié ou d'inconnu : c'est sans se souvenir de l'autre que l'un apparaît, que l'un se trouve appréhendé, saisi par la mémoire de l'autre. Tout porte à croire que la reconnaissance n'a pas lieu parce que l'événement des fixations *archaïques* est mis hors-jeu et que le film lui-même est sans mémoire de ce qui les sépare. Le non-lieu de la reconnaissance n'est autre que le refus d'un temps pulsé, assujetti aux formes et aux sujets individués. En somme, et ceci à la faveur d'un tel refus, le vrai n'a pas à être démasqué, mais le masque remplit à plusieurs égards les conditions d'une affirmation de la multiplicité de l'être.

Voici le fameux passage de *La reprise* de Søren Kierkegaard : « Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant » (Kierkegaard 2008 : 65-66). Or, se peut-il qu'un informel, autrement dit immémorial, fonce à toute vitesse à travers ces deux allures du temps que dégage l'existant Kierkegaard ? Autrement dit, s'il n'y a pas de Même à *venir* ni de Moi en *devenir*, si le retour en soi-même est un assaut contre l'éclat et la beauté de l'informel, et que l'intériorisme de Kierkegaard, héraut des possessions, chancèle devant cette aphasie générale des images, peut-on encore faire de la répétition une prisonnière de la subjectivité ? Avec Kierkegaard on est toujours sûrs de rencontrer un rabattement de l'objet en soi-même. Or, ce « mouvement » peut-il être autre chose qu'une tournante centripète ou centrifuge—révolue en soi—et annoncer la fugitivité d'une vie qui oblitère la propreté et la propriété de l'existential ? Le souvenir dans la répétition est-il le nom d'une intrication qui ne différencie plus l'avant de l'après, le passé du futur, mais les affirme dans leur irréductible intimité ? C'est que malgré tous ses efforts pour récupérer en lui le temps perdu (et l'être aimé), Kierkegaard croit devoir se souvenir d'une simultanéité avec laquelle les formes appropriatives du Moi et de l'Autre (*c'est toujours l'Autre qui m'attribue cette transparence*) sont irréconciliables. Ce qui est n'est déjà plus—ce que je crois *comprendre* ou *contenir*—déjoue mes tentatives d'enfermement. La reprise articule cette centrifugitivité de la venue dans le *souvenir*. Si bien que, par opposition à une rétrogression de la mémoire, les protagonistes de *La voie de l'esprit* sont appelés à se ressouvenir en avant, à mettre en scène l'élément différentiel de leur existence.

Et si, sous la morsure de l'oubli, rien ne vient avant, rien ne vient après, c'est que la coupure, très nettement exécutée, témoigne de la contemporanéité de *films 1* et *2*. C'est en même temps que ce qui s'est passé coexiste avec ce qui va se produire. C'est en même temps, par la coupure, que le présent est arrivé et pas encore arrivé, privé de toute netteté et instantanéité. Bref, entre *1* et *2* *un temps ne s'est pas écoulé*. On se tromperait à croire discerner

une ligne de partage entre un avant et un après : en réalité, dans l'absence de reconnaissance entre *films*, c'est la disposition du temps en flèche qui est lacunaire. Pour faire écho à une proposition bien connue de Deleuze et Guattari, la coupure a ici valeur non pas de manque, mais de désir^{ext}. Or ce qu'elle désire, tout au plus, c'est elle-même ; désir de désirer encore ; désir désirant, sans autre but que de dissoudre le battement du temps. Ce n'est donc ni avec le passé ni avec l'à-venir qu'il s'agit de faire coupure, mais avec une certaine disposition à les situer de part et d'autre d'un présent au supplice, épuisé de ses virtualités, alors que ce dernier n'a de cesse de donner (désirer) avec ses figurations inactuelles. C'est contre le manque qu'il faut s'insurger. Le « je vis à peine » de Clarice Lispector, citée en épigraphe, ne se confond pas avec une personne saisie en pleine agonie, mais répond à l'ensemble plus que conscientiel et individuel d'un événement aussi bien insoutenable qu'incontenable par le sujet qui l'énonce et s'auto-dénonce.

Vitesse et détours de la relation

Ce à travers quoi nous passons – de 1 à 2 – n'est autre qu'un complexe de temps dont la mémoire fait corps avec son propre refus : rupture d'avec le sens usuel, cliché, du temps ; d'avec la fâcheuse tentation de soumettre chaque image à comparaison, suivant le schème d'une réduction intelligible. Mais l'ennemi c'est la comparaison. Parce ce qu'il est non seulement possible de passer de 2 à 1, mais également de faire passer 2 devant 1 sans se complaire dans la cohérence du bien penseur. Il y a là une sorte de « détour *pseudo-narratif* » qui ne laisse subsister aucun dogme (de causalité efficiente), aucun principe d'évidence par-dessus leur alliance (Guattari 1989 : 26)^{ext}. D'où le sens et la nécessité même d'une éthologie des images branchée sur leurs attitudes et les affects qu'elles traversent, plutôt que sur leurs supposées liaisons sensori-motrices.

S'il paraît difficile de saisir le temps du film en fonction d'un dénominateur métrique, c'est précisément parce qu'il révoque toute frontière ou définition, et que la *tropicalité de l'esprit* de même que la *voie de la maladie* n'ont de cesse de s'amender l'une et l'autre, de s'impliquer mutuellement. Qu'on se donne la peine d'en faire la somme et pourtant il nous faut revenir aux coupures ayant valeur d'éternelles furtives. Aussi long soit-il, le film (mais quel film?) est toujours simultanément et topologiquement plus *et* moins que ce que nous en prenons. La réalité du film-pendant-le-film, disputant la fixité du commencement, est là pour témoigner de cette (prise de) conscience mal ajustée. C'est qu'à travers une pratique du *relais* tout paraît sans précédent – indéfiniment long et inconséquent.

En pratique, nous ne savons rien du film, c'est-à-dire de sa durée, si l'on prête la moindre attention aux devenirs intensitaires qui le modifient. Précisément parce qu'il ne commence ni ne prend fin là où nous le voudrions (le soumettant à l'arsenal d'une pensée utilitariste), *Tropical Malady* nous ouvre à l'idée d'un non-objet (non-particulariste, sans contours propres). Précisément du fait d'une telle *imprécision*, nous ne pouvons persévérer au sein du centrisme oculaire des théories discrétionnaires du cinéma. Devant ce manque (anoriginaire) de netteté (visuelle), *Tropical Malady* invite la pensée à revister ses propres conditions de possibilité, c'est-à-dire, avec Nathaniel Mackey, à renouer avec les vertus (et la virtuosité) de son imprécision élémentaire : « What I'm arguing is that, to the extent that 'precision' implies a Cartesian bias, the virtue of 'imprecision' consists of its departure from an oversimplified grid constituted by eye-based discriminations » (MacKey 2010 : 77). L'étude du film suppose alors une topologie (imprécise, sans arrachages) des puissances d'après lesquelles il se compose et recompose. Cette topologie doit pouvoir nous distraire des déterminations spatio-temporelles du film, tandis que commencement et fin—opportunités—en atomisent les allures et nous dissuadent de son anexactitude anti- et antelinéaire.

Keng et Tong sont ainsi les noms d'une expérimentation, par où toute ressemblance et ordonnance entre 1 et 2 se voient annulées. À force de déformation des personnes ; à force de dissolution ou d'involution des formes individuées, Weerasethakul donne à contempler une variété de styles existentiels qu'on ne saurait localiser sur un plénum lui-même désubjectivé. Les conséquences sont potentiellement infinies tant pour la pensée que pour le sentir, d'autant qu'il s'agit d'élire pour opérateur social, autrement dit commun, autre chose que l'auto-détermination spatio-temporelle (discrétionnaire) à laquelle notre ordre onto-épistémologique nous a habitué. La socialité physique de Denise Ferreira da Silva appelle à lutter contre cette définition présente, globale, et individualiste, de la relation : « When nonlocality guides our imagining universe, difference is not a manifestation of an unresolvable *estrangement*, but the expression of an elementary *entanglement* » (da Silva 2016 : 65).

La progression narrative a beau faire, le temps de *Tropical Malady* est à la fois illocalisable et inénarrable. Ce ne sont pas les histoires qui ont à être suivies dans un ordre précis, mais c'est au conte (que démultiplie Weerasethakul) qu'il revient de nous guider à travers ce champ d'expérimentation qu'est un-film-*pendant*-un-film : la préposition « pendant » est ici mise au service de l'enchevêtrement que conjure da Silva, et qu'il nous est donné parfois, au cours de ce chapitre, de présenter comme une simultanéité. C'est aussi ce

que dissémine l'idée selon laquelle : « Weerasethakul's unique compression of past, present and future defines a filmic present that encapsulates everything that has happened before as something that is happening again » (Joo 2011 : 92). Mais *encore* ? Et quelles conséquences tirer de cet emmêlement ? Et en quoi Weerasethakul croit si peu en la séparabilité des disparates ? Que fait la différence dans la répétition si ce n'est pour nous dissuader de la distance ?

N'importe où, n'importe quand : un film, d'après l'indéfinition que dégage *Tropical Malady*, est une topologie inévitablement collective et coopérative. Un film vibre et s'anime à la faveur de celles et ceux qui le font et refont, tel un rêve ouvert sur l'altermonde : « Cinema has from the beginning been a kind of transportation to another world » (Weerasethakul 2011 : 50). Or, ce qui importe ce n'est ni le voyage, ni la destination, mais l'errance de cette transformation qui n'est jamais d'un(e) seul(e) : le soliste (dans ce cas-ci *filmique*) œuvre à composer, recomposer et décomposer l'ensemble tonal-affectif dont il n'est qu'une simple inflexion. Ainsi, en détournant le développement narratif de l'idylle entreprise par les deux hommes, Weerasethakul ne prétend pas qu'il n'y a pas de suite. Car il y a une autre voie, ou une autre façon de faire suite (pli) tout en portant en accusation l'identité du présent. C'est d'ailleurs le sens du quelconque, comme de l'indéfini, de laisser penser que l'alternative commence, peut-être, avec *film 1*. Déjà plus qu'un : c'est l'anoriginalité d'une coupure qui renouvelle l'inséparable assemblée ou intimité des différences. L'alternative n'étant jamais que pliée au-dedans de l'image, co-présente au régime actuel de l'expérience – balayant d'un revers le dilemme entre un avant et un après. L'événement a lieu mais l'intensification continue ailleurs (ou continuait déjà), dépassant ainsi l'image-concept et le sujet narratif qui la grève. Dans le fond, il ne s'agit pas moins d'abolir l'individualité du présent : passé-présent et présent-futur broyés dans l'élément différentiel et transitionnel de la coupure.

Tropical Malady commence dans sa propre réinvention ; *revient d'emblée avant même de venir*. C'est un film qui imagine un monde par-delà les substances, les formes et les lois de la raison du pensable, et ce non pas en « vertu » d'un voyage dans le temps (obéissant à ses définitions/raisonnements universels) mais d'une imprécision (dans l'imagination) de ce dernier. Que la reconnaissance soit rendue impossible entre les deux protagonistes eux-mêmes ; que les dispositions et thématisations de la causalité efficiente (avant-après) soient mises en échec (dans l'inexplicable passage), cela convoque une éthique tout à fait inédite puisqu'entièrement tributaire des humeurs de l'esthétique et de son en-deçà ou infra. De telle sorte que nous puissions dire avec Denise Ferreira da Silva : « other possible ways of knowing

and doing can be contemplated without the charge of irrationality, mysticism, or idle fantasy » (da Silva 2014 : 90).

S'en déduit l'image d'un cinéma pour lequel ce qui passe entre les deux régimes d'images à valeur aussi bien de rupture (en forme de procédure d'hétérogénéisation) que de connexion (affirmation d'une non-séparabilité essentielle). Par où Weerasethakul fait image et n'hésite pas à en inférer une vie plus riche, plus contingente, plus variée que nous le pensions : dégageant ainsi une série de perceptions ayant pour vocation de repérer par-delà (ou en-deçà) des actualités trop raides des trajectoires à peines vécues, des intimités à peines reconnues. Aussi n'y a-t-il d'images de quotidienneté – ce que donnerait à saisir sur le vif le générique de *film 1*, par plans très furtifs de commerçants réalisant la présence de la caméra – que moyennant la concomitance (et la transversalité) de réalités im/palpables : l'entaille ayant pour but d'indéterminer la portée du toucher. Weerasethakul, à tout propos – si ce n'est hors de propos – s'arroge le droit de neutraliser toute querelle entre souveraineté et subsidiarité, entre dérivé et originaire.

Dès lors, si le cinéma répond bel et bien à une mise en forme (ou écriture) de la lumière, le *paracinéma* de Weerasethakul se propose d'en infiltrer la noirceur, vers une image de l'inséparabilité ou de l'indiscrétion des différences. « For in the mutuality of an interrelated system has been coming to light a speed of relation, faster than the *speed* of light, that may be no speed at all or may be an infinite speed » (Keller 2015 : 149).

« I would like to remember the time when I was still in my mother's womb, but I don't have the concentration for that » (Weerasethakul 2009 : 105). Où et quand tout a commencé? Ni Weerasethakul ni personne d'autre d'ailleurs ne saurait se souvenir d'une vie qui n'a jamais entièrement été la leur. C'est là une proposition qui mérite d'être annexée au fait que le commencement est une limite à laquelle Boonmee (du film éponyme), pourtant fantôme de ses vies antérieures, est incapable d'aboutir : c'est le souvenir même qui lui semble impossible. Et la mémoire de celui-ci ne s'épuise pas sans que le possible ne s'étiolle de lui-même, que la faculté de voir n'atteigne à sa propre limite, dans une image aveugle (« Qu'arrive-t-il à mes yeux? Ils sont ouverts, mais je ne vois rien »), et que la pensée ne se heurte à son propre infranchissable jusqu'à rendre le souvenir tout bonnement infaisable (« C'est ici que je suis né, dans une vie dont je ne me souviens plus »). Ainsi n'y aurait-il d'inoubliable qu'une vie plus large, plus vaste que toute immensité, que toute étendue qualifiée. N'y aurait-il d'inoubliable que ce qui n'a pas même commencé; ce dont le commencement, la naissance, le début ne sont jamais advenus. C'est au contraire tout ce qui a été rendu possible qui s'expose à l'oubli. Ce

dont la mémoire est le plus capable, tout compte fait, c'est d'appréhender le vécu comme quelque chose d'oublié, d'insouvenable. Un futur, inoubliable.

Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver. L'homme seul est peut-être capable d'un effort de ce genre. Encore le passé où nous remontons ainsi est-il glissant, toujours sur le point de nous échapper, comme si cette mémoire régressive était contrariée par l'autre mémoire, plus naturelle, dont le mouvement en avant nous porte à agir et à vivre. (Bergson 1939 : 87-88)

Si ce qui « nous porte à agir et à vivre » peut s'appeler croyance, il faut sans doute se trouver dans des conditions où l'on est prêt à *transformer* quoi que ce soit, à lutter pour de nouveaux espaces de pensée, de sensation et de perception. Il faut être de tempérament guerrier – un combattant à qui il revient d'inquiéter les moralismes, les vertuismes qui font de ce monde une apparence et de la vie une anomalie. C'est un monde, une poétique en laquelle il s'agit de croire pour pouvoir passer ou *glisser* d'un film à l'autre sans se laisser dominer par une image du passé. Sauf que cela ne va pas sans la liquidation d'un certain apprentissage (d'images-souvenirs), l'éviscération de certaines façons d'intervenir dans le passé et d'y puiser ce qui paraît utile à notre perception actuelle. Oui, que la perception apprenne ce qu'il en coûte de se faire une habitude^{enli} !

Je suis humble et n'éveille pas sans malaise un passé depuis longtemps mort. Les vivants, quelque science qu'ils en aient, ne possèdent pas le passé comme ils le croient : celui-ci, s'ils croient le tenir, leur échappe. Je me donne ces excuses : bâtissant ma théorie, je n'oubliais pas qu'elle mène à un mouvement qui se dérobe; je ne pouvais situer qu'ainsi le sacrifice qui nous incombe. (Bataille 1954 : 155)

Restant au plus près de ce « mouvement » dans lequel s'engouffrent Kierkegaard, Bataille et Bergson, il nous faut maintenant penser en quoi cette poétique proposée par Weerasethakul est conditionnée par une véritable fugitivité qui colore ses images d'une indéterminable étrangeté.



Image 3.11 Tropical Malady



Image 3.12 Tropical Malady

Soit *film 1* : nous sommes sur le lieu de travail de Tong, une usine à glace où le courant des images nous conduit de manière intermittente, sans aucune explication. Nous surprenons le jeune homme en train de tailler dans un bloc de glace, avant qu'il ne se dresse et dirige son regard vers une situation hors champ; le plan qui suit encadre au premier plan une statue représentant un cygne sur le point de prendre son envol [Image 3.11]. Face à ce dernier, une rivière dont l'autre rive est bordée de maisons, d'une route, etc. La caméra demeure fixe, opérant néanmoins un zoom sur l'image. Le travailleur est évacué du champ profilmique ; l'image ne retient de l'usine à glace que le bruit strident de ses machines à découper. Un cygne, une rivière, une berge, des maisons, des voitures, des arbres, un ciel : rien de particulièrement

ravissant, rien de bien séduisant, c'est là une image d'une banalité, d'une vicinalité telles qu'elle n'émet de sens qu'à elle-même. Comment pourrait-elle nous renseigner sur l'état psychologique du personnage, tandis que c'est le regard de Tong qui semble se vider en elle, s'épuiser ou se confondre en elle (le plan se dissipe par un fondu au noir), dans son élémentarité (une eau boueuse, un ciel laiteux, une terre, un rivage dont on ne sait quel sens tirer), dans sa vivacité (tout y est en mouvement, y compris le cygne « saisi » dans son élan et le tranchant des machines sciant outre horizon) ? *Tropical Malady* (films 1 et 2) est émaillé de détails de ce genre, d'images arraisonnées à ce type d'ineffabilité, ouvrant sur de l'indéterminé, sans direction précise.

Soit cette autre scène de *film 1*, lorsque le chien de Tong veille au repos de ce dernier emmaillotté dans un hamac. L'animal est pris dans une sorte d'expectative, oreilles dressées, prêt à... Prêt à quoi, tout compte fait ? Ni l'homme ni le chien ne se déterminent à bouger ; l'un dort, tandis que l'autre veille [Image 3.12]. Et pourtant, tout ce que nous essayons de figurer c'est le mouvement que pourrait exécuter l'un ou l'autre à un moment ou à un autre. Image à intensité zéro, animée d'un degré d'irrésolution. Que va-t-il se passer ? Que peut-il arriver ? Ce dont l'animal est capable, nous ne le savons pas. Soit. Mais que la perception est longue ! Anticiper. Mais quoi donc ? Tant le signe de l'image est sur le point de s'effiloche, d'être porté à son plus haut point de contrariété.

À vrai dire, c'est toute l'opération Weerasethakul qui est machinée de travers, de plusieurs films — en faux raccords — comme autant de ruses, de crochets ou virées souterraines. Il suffit de regarder les multiples digressions « pseudo-narratives » d'*Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010) pour comprendre que, chez Weerasethakul, les films ont aussi valeur de miscellanées : un buffle retombe sous la tutelle de son propriétaire, un photographe est pris dans un devenir-primate, une défunte épouse réapparaît le temps d'un souper, accouplement d'une princesse et d'un poisson-chat, réapparition du fantôme, décès de Boonmee, prolifération d'yeux rouge flamboyant, dédoublement d'un moine, et ainsi de suite... Telle est la force (et la fuite désirante) de l'à-côté comme détour optionnalisant. De l'intérieur même de chaque histoire émerge une aventure, une autre tournure, contestant la fixité et la particularité du point de vue. Chaque ligne s'instaure comme plan (et relais) d'une autre ligne, chaque point de *relance* comme milieu d'une perspective insoupçonnée.



Image 3.13 Tropical Malady

Paroles (et chanson) que pleure un soldat à la fin de *La voie de l'esprit* [Image 3.13] : « À présent, c'est moi-même que je vois. Mère. Père. La peur. La tristesse. Tout ça était si réel, si réel, que ça m'a donné vie. » Mais quel est donc ce « ça » auquel l'homme se réfère ? Quel est ce *ça* « si réel, si réel » qu'il soit pour lui souffle de vie alors même qu'il fait face à la menace du tigre juché sur un arbre ? À croire qu'il s'agissait pour lui, comme pour Lispector, de vivre « d'une couche sous-jacente de sentiments », d'être à peine vivant, à peine là. À croire que de n'avoir jamais su (et jamais pu) vivre la vie, d'avoir longtemps erré dans la jungle comme un fantôme du futur, du passé, il n'eut jamais l'occasion d'éprouver ni la peur ni la tristesse d'être incarné. C'est même pourquoi l'inconscient expérientiel (*ça*) est à la fois père, mère et orphelin, filiation de toutes les filiations (illégitimes et non causales). C'est aussi pourquoi l'indéfinition de *ça* qui donne vie, bien qu'il soit fait de l'étoffe du tigre, des personnes, des arbres, du cosmos qui innervent sa vision, est sans souvenir de qui ou de quoi que ce soit. C'est le sens du devenir comme de l'éternel retour que d'apprécier la vie, de lui donner naissance et consistance, autrement dit de la re-matérialiser. « Le devenir est ce qui, littéralement, s'évade, fuit, échappant tant à la *mimesis*, soit l'imitation et la reproduction ("Le mimétisme est un très mauvais concept..."), qu'à la "*memesis*", soit la mémoire et l'histoire. Le devenir est amnésique, préhistorique, aniconique et stérile; il est la différence en pratique » (Viveiros de Castro 2009 : 131).

Et comment douter un seul instant qu'une vie nous a toujours précédés, qu'une vie nous a toujours devancés ? Comment douter qu'à travers soi s'insinue une ligne de vie excédant tout

commencement comme toute fin d'une existence subjectivée ? Rien ne va de soi, et la vie n'est nullement identifiable à quelques traits ou comportements bien réglés. Le devenir dans le *ça* n'est à l'image de rien, à la merci de personne, d'aucune généralisation historique ; et c'est en effet ce que suscite le passage de +1 à 2 (le devenir d'*un* film – puisqu'indéfini « en pratique » – est lui-même « amnésique » et « préhistorique » ; une image sans image, c'est-à-dire sans mémoire) ; ce que le soldat de *La voie de l'esprit* admet avec une émotion laissant transpirer toute l'importance et l'intensité (le *si* contenu dans le « si réel ») de la vie qui lui est donnée— au moment même où elle s'en est déprise. C'est donc dire que, par le passage en force de ce qui ne se souvient de rien et pourtant donne vie (cette « différence » dont parle Viveiros de Castro), ce dernier s'intercepte dans l'instant vertigineux d'une vie à peine vécue.

Une intrication élémentaire : *Oncle Boonmee*, ou l'antériorité d'un temps-sans-temps

Boonmee, propriétaire d'une culture apicole, sent l'imminence de sa fin de vie. Accompagné du fantôme de sa défunte épouse, de la sœur de celle-ci, ainsi que de son neveu, l'homme décide de s'aventurer dans l'épaisseur de la jungle-nuit. Abrité sous une grotte—dont la métaphore de l'utérus ne manquera pas d'être énoncée—Boonmee raconte à son entourage ce dont il a rêvé la nuit précédente. À son récit, se superposent des images-diapositives (en souvenir d'une installation ciné-vidéo-photo-graphique de Weerasethakul^(xiii)), défilant dans une manière de diaporama (ou ciné-photo) popularisée par l'imagerie de Chris Marker et de son film *La Jetée* (1962). Nous y voyons des hommes, certains en habits militaires, tenant sur leur coupe un primate, se prélassant sur l'herbe, d'autres en tenues civiles, munis d'un appareil photo^(xiv) [Images 3.14, 15, 16, 17, 18].



Image 3.14 Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures



Image 3.15 Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures



Image 3.16 Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures



Image 3.17 Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures



Image 3.18 Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures

Agonisant, Boonmee raconte en off :

« La nuit dernière, j'ai rêvé du futur. J'arrivais là-bas dans une sorte de machine temporelle. La ville du futur était gouvernée par des autorités capables de faire disparaître n'importe quoi. S'ils trouvaient des 'gens du passé', ils braquaient une lumière sur eux. Cette lumière projetait des images d'eux sur l'écran, de leur passé jusqu'à leur arrivée dans le futur. Quand ces images apparaissaient les 'gens du passé' disparaissaient. J'avais peur d'être capturé par les autorités parce que j'avais beaucoup d'amis dans ce futur. Je fuyais. Mais où que j'aille, ils

me retrouvaient. Ils me demandaient si je connaissais cette route-ci ou cette route-là. Je leur répondais que non. Ensuite, j'ai disparu. »

Si l'art de la photographie (tel que l'énonce Boonsong, le primate dont Boonmee ne reconnaît pas la filiation directe), technologie d'exposition déjà au centre des préoccupations du fils disparu/réapparu de Boonmee, participe à la documentation de ce futur obturateur du passé, la description de ce dernier ne se destine pourtant pas à légender de telles images. Ce déphasage audio-visuel introduit l'idée d'une incertitude quant à qui (celui ou celle) appartient ce bloc d'images, d'autant qu'elles ne semblent pas — même si cette semblance donne le ton de l'hésitation — correspondre mot pour mot au récit de Boonmee. C'est l'impropreté et l'impropriété du rêve que Weerasethakul ne cesse de chorégraphier : « I dreamed that I was a time traveler during the script writing process of *Uncle Boonmee*. I integrated it into 'Primitive' later, to have it become a dream of anonymous teenagers. And in the feature film, I had *Uncle Boonmee* witness the same vision. The story simply floated in the air and everyone caught it and it became his or her dream » (Weerasethakul 2011 : 10). La fuite est dans le rêve comme un désir non pas d'appartenance (locale) mais de résistance collective et coopérative.

C'est pourquoi il nous faut relayer, c'est-à-dire rêver, les dits et non-dits (retranscrits) de Boonmee. Ce dernier partage le rêve qu'il eut la veille au soir à propos d'un futur dirigé par des forces capables aussi bien de faire apparaître que de laisser disparaître qui que ce soit, selon des méthodes radicales de projection écranique. Ce sur quoi il insiste, c'est une mise en lumière de revenants (ces mystérieux « gens du passé ») dont la présence intrusive, d'autant qu'ils ne reconnaissent rien d'Aujourd'hui, est entravée par l'image. Mise en image, donc, de celles et ceux que le futur ne tolère *déjà-plus*, de ceux dont il décline le retour et dont le devenir-image va en même temps précipiter l'effacement. « Ville du futur » qui refoule le passé au moyen de l'image (l'installation *Primitive* n'hésitera pas à parler de « ville des images ») ; ville qui elle-même ne reconnaît rien des figures d'antan, liquidatrice du venant-revenant : si bien que le passé d'où ces gens proviennent ne leur permet pas de reconnaître eux-mêmes ce futur qu'ils n'ont pas vécu : « *Ils me demandaient si je connaissais cette route-ci ou cette route-là. Je leur répondais que non. Ensuite, j'ai disparu. »*

Cette ville non reconnaissante est ainsi gouvernée par des autorités entre les mains desquelles la technologie d'exposition peut radicalement invalider la revenance, et participer du reste à la négation de ces « gens du passé ». Le témoignage de Boonmee fait état d'une hostilité à l'endroit de ceux-ci, une aversion propre au régime de forces qui préside à cet avenir, inconfortable avec le souvenir de ce qui fut et dont il cherche à endiguer la remontée. D'où,

sans doute, que le primate, dont se réclame Boonmee, et dont chaque apparition semble faire écho aux propos de celui-ci, soit constamment tenu en laisse.

L'état de terreur que décrit Boonmee—et que documentent ces clichés sous forme de diapositives—n'est rien de plus que l'avoir-lieu de l'asservissement et de la persécution : c'est tout le mal qui a été rendu possible et qui peut, à tout moment, revenir, tant il est vrai que les politiques totalisantes sont toujours réactualisantes. La *polis* du futur, telle qu'il l'entrevoit, est régie par des lois et des appareils de capture qui, se prêtant à une chasse à l'image, éliminent tout ce qu'ils ne reconnaissent pas. Les illégalismes de l'avenir que sont le revenant, le devenant, l'intrusif, ne résistent donc pas aux finalités-appareils mises à leur trousse, pas plus aux lumières qu'elles projettent sur eux. Les technologies d'exposition par l'image sont toujours susceptibles d'être réinvesties sous toutes sortes de régimes opportunistes et totalitarismes à des fins programmatiques. L'image peut être porteuse d'un possible avilissant et fascisant—pas même inconscient puisque tout à fait volontaire et choisi. Politique des lucioles (images-fantasmes de *Tropical Malady* sur lesquelles nous reviendrons) contre fascisme de la projection.

Et d'abord, les lucioles ont-elles vraiment disparu ? Ont-elles *toutes* disparu ?
Émettent-elles encore – mais d'où ? – leurs merveilleux signaux intermittents ?
Se cherchent-elles encore quelque part, se parlent-elles, s'aiment-elles malgré tout, *malgré le tout* de la machine, malgré la nuit obscure, malgré les projecteurs
féroces ? (Didi-Huberman 2009 : 37)

Primitif : péjoratif censé désigner l'ombre de la civilisation (et de la modernité) mais qui, *malgré tout*, résiste aussi bien à l'évolution qu'à la spéciation du terrestre—à la *condamnation* des projections aveuglantes. De toutes les façons, l'incivilité de Weerasethakul est à peine masquée. Il suffit de contempler la *persistance* de ce à quoi l'évolué s'est toujours objecté, et contre lequel il ne cesse de se projeter, pour y voir une critique immanente de celles et ceux qui revendiquent sauvagement (mythologiquement et biologiquement) leur humanité. Mais on le sait, c'est contre la noirceur et l'animalité de ce « malgré » que s'image la clarté (autrement dit la pertinence) de l'État. « Ce serait donc [...] se donner les moyens de voir apparaître les lucioles dans l'espace surexposé, féroce, trop lumineux, de notre histoire (59). Car de toute évidence, la clôture hygiénique érigée autour du présent—et qui en détermine l'extériorité par une sorte d'inadéquation avec ce qui ne peut, et ne doit *être*—cherche à faire barrage à l'animalité qui nous est pourtant contemporaine^{cxlv}.

Ce n'est pas dans la nuit que les lucioles ont disparu, en effet. Quand la nuit est au plus profond, nous sommes capables de saisir la moindre lueur, et c'est l'expiration même de la lumière qui nous est encore visible dans sa traîne, si ténue soit-elle. Non, les lucioles ont disparu dans l'aveuglante clarté des « féroces » projecteurs : projecteurs des miradors, des shows politiques, des stades de football, des plateaux de télévision. (25-26)

Là où les investigations du cinéaste vont concerner la persistance/résistance de l'autrefois apparu et supposé disparu, les finalités des autorités de capture vont quant à elle exprimer le souhait d'une mémoire totalement présente, vissée à une vision présentiste du présent, irresponsables devant l'autrement-là, réfractaires devant l'intrusif, le devenir/revenir. Mémoire totale, parano, sans fuites ni approximations, mémoire de la honte. Cette appréhension du politique à la fois par Boonmee et par Weerasethakul, dans un complexe de temps larvé par ses nombreux anachronismes, résonne comme une mise en garde contre les techniques volontairement oublieuses de l'impondérable, de l'intempestif. Mais « [q]ue demander de mieux à un penseur que d'inquiéter son temps par le fait d'avoir lui-même un rapport inquiet à son histoire comme à son présent ? » (57) Chez Weerasethakul, la photosensibilité de l'appareil cinématographique ne peut être soumise à des présupposés décoratifs ou patrimoniaux. Mais c'est aussi que cette photosensibilité, une fois mise au travail, peut nuire à la captivité de tout ce qu'elle parvient à imager. Sensible comment, et à quoi ? La question que posent ainsi de manière tonique et sans délai les images du cinéaste irise toute la teneur de cette esthétique qui reste à faire, qu'il s'agit d'imaginer et d'inventer afin de libérer les âmes, les esprits, les bêtes, les spectres, les vivants et les morts des formes d'asservissement et d'oubli volontaire : c'est une prise, un geste, avec et par le milieu qui est le sien, prise avec les vivants, les morts et ceux qui ne sont pas encore nés, prise avec la mémoire, le souvenir et l'oubli de celles et ceux qui sont ou pas encore cités.

Il en devient parfois coûteux de se souvenir d'un passé que d'autres ont délibérément choisi d'effacer. D'autant que l'histoire, qui veut l'homme pour prévisible à force de dressage, est une immense machine à nous faire plus moraux, toujours plus dociles et responsables. Le souvenir-rêve de Boonmee est pourtant le lieu que de ce qui peut avoir lieu ; un avoir-lieu de l'ordre (et de l'ordonnance) de la disparition qu'il appréhende, hostile à une proto-politique de l'évasif, sans complexe avec le devenir/revenir qu'il souhaite et qu'il espère. S'il y a bien une injonction à peine sourde à l'œuvre de Weerasethakul, c'est la contre-effectuation de ces

régimes de la toute visibilité ou actualité, orchestrateurs de la disparition et de la neutralisation par l'image.

Comment donc se donner les moyens de broser ses propres zones d'opacité ? Et ce d'autant que : « La visibilité est un piège » (Foucault 1975 : 202). L'avertissement de Foucault n'est pas resté lettre morte. Weerasethakul a cherché tant de fois à en suivre les effets, et à en engourdir la possibilité. Cette sévérité du visible, il n'a jamais cessé de la confronter aux limites de la perception, d'en éroder le dispositif (et une certaine disposition) pour en explorer l'altérité, une quelconque manière de s'en dérober. Sans doute l'image, fut-elle pour lui une irrésistible passion, est le lieu où l'infravisibilité résonne. L'infravisible comme ligne de fuite sorcière qu'empruntent plusieurs plans d'*Uncle Boonmee*. D'ailleurs, devant sa mort, ce dernier ne manque pas d'indiquer une limite que ses yeux d'homme ne sont pas encore prêts à franchir. Et sous le nom de Boonsong — son enfant et avenir primitif — l'on entrevoit la capacité du plus-qu'humain à mordre sur cette réalité qui l'*informe*. En fait, lorsque ce n'est pas au domaine perceptible du spectre existentiel que s'adresse l'image, c'est sur l'infra-empirique qu'elle établit ses prises.

La stratégie d'Apichatpong Weerasethakul est repérable à son intrication avec l'expérimentation d'une pédagogie par l'image, dans l'entrebâillement de l'infravisible : réapprendre à s'aventurer dans la noirceur, avec les yeux du plus qu'humain ; viser dès lors l'obscur, jusqu'à éviter le piège de l'image qui confisque à l'existence sa capacité d'affecter et d'être affectée, de (se) mouvoir, de (se) libérer. Il ne faut permettre ni raccourci ni expédients dans la pédagogie. Il en va d'un exercice transcendant des facultés de penser comme de sentir et d'imaginer.

Un présent mal défini

Si Boonmee, tel que l'indique le titre de l'œuvre, est celui qui, par bien des efforts, tente de se remémorer ses vies antérieures, cette ville qu'il envisage et dont il se souvient semble connexe à un régime de l'oubli volontaire, militarisé, si l'on en croit les photographies qui accompagnent son souvenir-rêve. Ce futur-passé (« La ville du futur était... ») marque ainsi l'appréhension d'un futur-présent sans complaisance avec l'autre/fois, et dont on se dit, en l'observant, qu'il doit être si imminent et immanent.

Le primate du passé (une des formes de vie de Boonmee ?) prend part à ce futur-présent et s'aperçoit qu'il n'en reconnaît rien, entre son présent à lui et celui du régime militaire. Cette « machine temporelle », la navette spatiale transportant Boonmee, serait tombée dans une zone,

pour inquiétante soit-elle, mais beaucoup trop floue, trop vague pour pouvoir aussi bien être datée que localisée. Que la mémoire volontaire échoue à atteindre les buts qu'elle s'était donnée n'est pas une rareté. *Trop* en avant, ou *trop* en arrière de sa cible nichée dans l'intégralité du virtuel. Aussi futile est la justesse. Ce saut, par le rêve, aboutit très malencontreusement à un lieu ou à un niveau de terreur que Boonmee n'aurait pas volontairement sollicité. De ce que le mouvement de pensée de Boonmee dans le futur-passé le conduise en un lieu indéfinissable et illocalisable (objet d'anachronismes, si ce n'est d'uchronismes, brassant des technologies, des événements, des espèces plus ou moins lointaines empiétant les unes sur les autres—après tout Weerasethakul est un faiseur non pas d'histoire mais d'*intrication*), on ne doit pas pour autant tirer pour conclusion que l'individu mourant n'a pas une certaine conception mouvante du présent. Son saut dans le temps n'est qu'en réalité un bond topologique dans un « présent mal défini » (Whitehead 1998 : 88), vaguement déterminé, pour ainsi dire composé. Et que le temps soit essentiellement *mêlé*, c'est-à-dire coexistence et contemporanéité du passé qui n'est plus et du futur qui n'est pas encore avec un présent indéfiniment ouvert, jamais Weerasethakul ne renonce à cette idée.

« Each moment of experience confesses itself to be a transition between two worlds, the immediate past and the immediate future » (Whitehead 1967 : 192). Ainsi, l'existence objective de l'avenir ne peut que se conformer aux nécessités pliées dans le présent. La différence majeure entre le futur et le passé touche à la façon qu'ils ont l'un et l'autre d'affecter ce que nous apprenons à nommer « présent », de s'y introduire, de lui donner vie. Futur-passé, indéfiniment distants l'un de l'autre, voilà ce qui est nécessaire au passage de la nature, de la vie même : la virtualité d'une telle intrication est garante du cheminement ou de la traversée du présent, à sa perpétuelle constitution et trans-apparition. La trans-apparition alors comme survol, comme glissement ou passage le long d'une seule et même surface, d'une vie libre et indivisible. L'image est alors sensation d'un temps qui est à proprement parler passage et assemblage : sensation, c'est-à-dire approche, par le sentir, de cette indétermination sans espace-temps.

Si l'image est le nom de cette « machine temporelle » que se construit Weerasethakul, elle est aussi ce au moyen duquel il survole une distance indécomposable, une relation inextricable. Non seulement cet emmêlement fait-il de l'ombre à la pertinence, mais il nous donne aussi à envisager la possibilité d'une *non-localité*. Le temps des images souffle si bien l'emmêlement et l'indéfinition que nous ne saurions dire exactement où nous atterrissons, où nous faisons escale, aussi brève soit-elle. Mais qu'appelle-t-on épuisement sinon ce

mouvement sans cause émanative, sans provenance ni destination ?

On ne tombe pourtant pas dans l'indifférencié, ou dans la fameuse unité des contradictoires, et l'on n'est pas passif : on s'active, mais à rien. On était fatigué de quelque chose, mais épuisé, de rien. Les disjonctions subsistent, et même la distinction des termes est de plus en plus crue, mais les termes disjoints s'affirment dans leur distance indécomposable, puisqu'ils ne servent à rien sauf à permuter. (Deleuze 1992 : 59)

Ce serait sous-estimer, voire déprécier la valeur de la pensée-Weerasethakul que de faire comme si elle procédait à une identification d'extrémités. Ce qui importe c'est de sentir, et de faire sentir dans des actes de composition cette façon très mêlée, pour ne pas dire mélangeante et mélangée, que l'expérience à de rompre avec notre égoïté. La séquence en diapositives d'*Uncle Boonmee*, conjoint différents rythmes, différentes façons de penser et d'imager le temps—outre l'indéfinition du présent qu'elles instaurent, c'est aussi bien *vers* le futur que *vers* le passé que se tournent les images de Weerasethakul. « Like the unexpected rupture in *Tropical Malady* or the palpable gaps between still images in *Uncle Boonmee*, his installation *Primitive* (2009) investigates the uncertain distance between past and present by expanding the perceptual measure of time » (Inouye 2009 : 26). Boonmee est cette *incertitude* même dont parle Inouye : la femme, l'animal, l'homme se ramassent en lui, à la fois se divisent et se synthétisent en lui, jusqu'à ne plus pouvoir se rappeler comment il est venu à la vie. Il est cet épuisement qu'évoque Deleuze, ce renoncement à une réalisation du possible, à un arrangement du mouvement. Tant que Boonmee n'aura pas cessé de naître, il n'aura pas cessé de s'épuiser, de perdre tout motif ou mobile à son activité. Boonmee l'épuisé ne sait comment il est né, sous quelle forme, ni sous quel mode, mais qu'importe s'il doit à nouveau mourir, naître, mourir, naître : *encore*. Sans doute n'est-il jamais né, sans doute n'a-t-il jamais fait autre chose que résister avant même d'être né, avant même de s'originer comme être ou idée.

Il n'est rien de plus incertain, de plus indécis que la provenance ou le lieu d'émission de celles et ceux qui font retour dans la mémoire de Boonmee. C'est *depuis une vie*, irréductiblement non-locale, située par-delà bien et mal, que nous parle Boonmee le rêveur, Boonmee le voyageur, Boonmee l'antérieur. Tel est bien le sens de l'article indéfini, de l'article d'une vie qui « ... n'a pas elle-même de moments, si proches soient-ils les uns des autres, mais seulement des entre-temps, des entre-moments. Elle ne survient, ni ne succède, mais présente l'immensité du temps vide où l'on voit l'événement encore à venir et déjà arrivé, dans l'absolu d'une conscience immédiate » (Deleuze 2003 : 359).

Que ce processus soit impersonnel, qu'il n'appartienne ni à une individualité ni à une entité actuelle précise, c'est ce que Deleuze nous donne à lire dans l'expression « temps vide », prêt à se réaliser. Si l'immanence d'une vie n'est à l'attention ni de qui ni de quoi que ce soit, c'est qu'elle est en effet « l'immanence de l'immanence, l'immanence absolue : elle est puissance, béatitudes complètes » (360). Les images de *Tropical Malady* et d'*Oncle Boonmee* sont d'ailleurs entretissées de *cela*.

L'image-temps chez Weerasethakul va bien à l'encontre d'une vue du dehors, cherchant au contraire à l'habiter et à le préserver. La labilité et *communalité* des existences est bien ce vers quoi le cinéaste oriente la quasi-totalité de son irréduction : l'évanescence des fantômes, la trans-apparition des images, l'éphéméralité de certaines manières d'exister. Finalement, l'enjeu pour Weerasethakul, il semblerait, est de renoncer au mode de pensée selon lequel il y aurait un sens en exception sur un autre. Il s'agit d'affirmer et de vivre l'expérience en suivant ses lignes de fuite, et de faire nœud^{cxlvi} avec la double dés/articulation du temps-sans-temps. Pensée de l'intime.

D'une inactuelle, prête-à-devenir.

Inachevée, telle est l'expérience la plus intensément et intimement vécue. La *définition* que nous souhaiterions abstraire de l'expérience n'est pas différente de celle que nous voudrions faire assumer à l'image en la revêtant d'un statut objectal. Mais nous sommes-nous suffisamment demandés comment faire une image processuelle, non-usuelle, une image qui ne soit *pour* nous, ni *de* nous, mais dont l'odeur et la couleur émanent de l'enchevêtrement des occasions de vie ?

Tandis que l'expérience, dans son immédiateté, est faite du grain le plus *indéfinissable* qui soit, il semble que nous ne puissions faire autrement que d'avoir la perception fine et d'organiser le mouvant d'après notre volonté de supportabilité. Et : « Tandis que notre devise à nous est *Juste ce qu'il faut*, celle de la nature est *Plus qu'il ne faut*—trop de ceci, trop de cela, trop de tout » (Bergson 1998 : 240). Ce que l'on célèbre dans la méticulosité et dans la minutie accordée à la mise en images du réel c'est une façon de répondre à certaines exigences de notre intelligence : à croire, tout compte fait, que ce qu'il y a de *juste* et d'*exigeant* dans le « juste ce qu'il faut » décrit par Bergson c'est l'humain en personne, ce calculateur des profondeurs, à la fois ce demandeur et ce bailleur de *fond*, pour qui l'œuvre est ou bien finie (à son échelle), ou bien infinie (devant Dieu), mais jamais en dépassement de l'objectivité et de la projectivité (signifiante) qui lui sont couramment attribuées. C'est là un présupposé qui, lorsqu'il est

énoncé par celui ou celle qui l'*exige* comme un article de foi, ne peut que tailler dans l'indéfini, dans le « cela » de l'expérience pour en tirer un sens et une valeur d'usage. L'utilité c'est le jardin du *juste*. Tant la tranquillité que la complétude que nous espérons vérifier dans notre présent actuel sont sans arrêt chahutées, voire déplacées : rien ne nous laisse en paix, rien ne nous donne la paix, pas même le temps qui, bien au contraire, nous ôte ce dont nous pensions être en possession. Le temps est vol de ce qu'il nous donne. Ce sont les grands fonds de réalité virtuelle qui prennent en chasse notre actualité.

Mais comment faire une image ? Faire une image qui n'exige de soi qu'un genre très atypique de regard, de contemplation, de temps d'appréciation : une image intellectuellement *insatisfaisante*, essentiellement *fuyante*, évidée de toute métrie (logique et logistique). Faire image, comme on ferait d'une expérience quelconque, singulière, un domaine d'expérimentation, atteignant à ce dehors de l'objet, de la mesure, de la structure. « Il est très difficile de faire une image pure, non entachée, rien qu'une image, en atteignant au point où elle surgit dans toute sa singularité sans rien garder de personnel, pas plus que de rationnel, et en accédant à l'indéfini comme à l'état céleste » (Deleuze 1992 : 71).

D'autant plus difficile que nous y allons *d'usage*, et qu'il nous est toujours plus confortable de signifier par l'image. Or, si être indéfini signifie avoir une expérience au sens le plus impersonnel et mélangeant qui soit, de *quoi*, de *qui* prendra-t-on en compte l'expérience, si au préalable *tout compte*, et qu'aucune comptabilité n'oserait s'en féliciter, que rien n'est encore-plus possible, que tout n'est Vivant et Vibrant que sous le mode du virtuel ? En tout état de cause, nous sommes amenés à reconnaître que la perception catégorielle—dont le projet (mais aussi trajet) est de (s'auto-)satisfaire et de (s'auto-)déterminer—est le tamis par lequel le « cela » de l'expérience prend la forme du Sujet, détenteur de l'Inaffectabilité (transparence). Que sont donc une appropriation, une qualification, une détermination, pour que l'on désigne une expérience comme *sienne*, tandis qu'elle s'écoule, se processualise par-delà ce qui gagne en importance/précision le long de sa transversation ?

Question dont témoigne l'une des dernières séquences d'*Oncle Boonmee*. Tong (Sakda Kaewbuadee), assiste à la diffusion d'un programme télévisé, avant de vivre une expérience de dédoublement allant au-delà de sa propre actualité. Assis sur le bord d'un lit, Tong s'élève et émerge, littéralement, de lui-même et, à sa plus grande surprise, reconnaît son altérité dans l'image de celui toujours assis [Image 3.19]. L'image continue de mordre sur l'action passée. Nous voici—une fois n'est pas coutume—dans la confidence (de l'image) *d'une vie en plus* de son existence possible et actuelle. Le neveu de Boonmee pensait avoir rompu avec la posture

qu'il adoptait précédemment mais se rend compte aussitôt levé que le passé continue de survivre à l'action qu'il entreprend. C'est le statut même de l'actualité qui est contestée par la présence de sa doublure : ni d'avant ni d'après le présent, mais que du *pendant*, du *coexistant*, du virtuel s'affirmant en autant de tendances et de natures qu'il puisse y en avoir. « Car pour s'actualiser, le virtuel ne peut pas procéder par élimination ou limitation, mais doit créer ses propres lignes d'actualisation dans des actes positifs » (Deleuze 1966 : 100).



Image 3.19 *Uncle Boonmee*

Nous comprenons que le passé et le présent, contemporains l'un de l'autre, participent d'une même fin-de-monde (tel que nous le connaissons). C'est tout un champ que nous ouvrons, tout un océan, toute une vie que nous fissurons^{cxlvii}. En réalité, le passé n'est jamais que co-présent au présent lui-même, il n'a pas cessé d'être en continuité avec l'actualité que nous saisissons. Ce mot de passé est vandale dans la mesure où il laisse à entendre que le virtuel ne participe plus de la manifestation sensible des tendances implicites. Mais l'expérience tend à indiquer le contraire : l'infra-empirique survit, *implicitement*, à ses propres prises de corps.

Passé, présent et futur sont virtuellement coexistants l'un de l'autre, certes à des degrés divers, mais à la fois le plus-que-divers^{cxlviii} et la coexistence forment la raison suffisante ou les conditions de trans-apparition du virtuel comme bassin intensif d'où émergent des pans de finitude qui ne s'en séparent jamais. La trans-apparition, comme étant la condition même de ce qui apparaît, ou la pulsion des qualités qui l'expriment dans l'ordre du sensible, ne peut apparaître dans son *inséparabilité* profonde. Il n'en demeure pas moins que, dans l'expérience, l'apparition d'une chose, sa phénoménalité, bien qu'effectuant ou solutionnant une différence

de potentiels, reste associée à cette dernière. C'est dire que le développement du principe de trans-apparition dans l'ordre du sensible est toujours coextensif ou immanent à ce dernier. Ce qu'on appelle virtuel, suivant Deleuze, n'est pas tout ce qui fait suite à l'apparition de l'actuel, mais ce qui, sur-le-champ est en coprésence de ce dernier. C'est que le passé (pas encore passé) est non seulement ce qui continue d'exister *malgré tout*, tel que l'illustre la séquence finale de Boonmee, mais également ce qui coexiste avec le présent qui se fait déjà passé. L'actuel présent de Tong et la persistance du virtuel sont contemporains l'un de l'autre dans une vision (double) qui n'est pas médiatisée par la volonté du premier. L'actualité n'est que la crête sensible de l'intensif.

Ce qui provoque l'apparition du plus-qu'un en l'honorant d'une réalité sensible n'est pas moins contemporain de celui-ci. L'image ne dénature ni n'annule la profondeur essentielle, élémentaire, de *ce qui* constitue l'inséparabilité des différences (de potentiels). L'actualisation que déclenchent les mouvements de trans-apparition s'effectue à la surface écranique de sa réalité propice. L'image n'est pas donnée, et encore moins n'enregistre que des données : elle perçoit non pas des contradictions, ni même des possibilités d'action, elle vit à travers des différences que l'individuation tente à chaque fois de surmonter, à travers des potentialités ou virtualités non encore actualisées. Elle est à la fois ce qui se tourne vers l'intensif (activité positive) et la qualité en laquelle ce dernier s'actualise. C'est en ce sens qu'elle voit plus qu'il ne faut : de vie que nous pensions voir, et que Tong pensait en avoir. Raison aussi pour laquelle nous préférons penser à la présence simultanée de deux fois la différence plutôt que de deux fois le même ; distribution de présence qui témoigne de la coexistence de dimensions de réalité. Il est trop facile de dire que si nous avons affaire à deux (2) c'est parce qu'il est toujours précédé de un (1), c'est en réalité parce qu'il y a toujours plus qu'un (+1), anoriginellement, profondément, qu'une expérience allant au-delà d'elle-même est rendue possible. « Et de toute manière on voit la révolution bergsonienne : nous n'allons pas du présent au passé, de la perception au souvenir, mais du passé au présent, du souvenir à la perception » (Deleuze 1966 : 60).

Durant la séquence finale d'*Oncle Boonmee*, Tong surgit comme il ne l'a jamais été, sous un jour, un angle qu'il n'a jamais vécu, ni dans l'affection, ni dans la perception. « Il se scinde en deux jets dyssimétriques, dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé » (Deleuze 1985 : 109). Il ne peut que sortir hébété de la chambre d'hôtel, *devant* la survivance d'un passé coextensif à son image actuelle. Aussi, l'image voit^{cxlix} : plus de vie qu'il n'a jamais vécue, si ce n'est au contraire toutes celles que son présent *trame* au plus secret

(autrement dit contemporain) de son passage. Elle fait de Tong un être essentiellement dividual, interprétant simultanément deux rôles, s'écartelant dans des directions apparemment divergentes, non pas un schizophrène, mais un processus, le produit expressif d'une opération de trans-apparition. Plus précisément, c'est le pré-individuel en tant qu'il apparaît, en train d'apparaître, indissociable du mouvement de sa trans-apparition. Une fois de plus, nous devons réserver au concept de trans-apparition un usage exclusif à la réalité en train de se faire, tant à la virtualité en train de s'exécuter qu'à l'actualité en cours de virtualisation.

Si donc le passé vit et continue d'exister *autrement*, et à se préserver dans son altérité—l'utilité pratique en moins—c'est précisément dans la mesure où il est libre d'une figure mémorisante, indépendamment d'un sujet personnalisant et objectivant. Le cerveau n'est d'aucun secours dans la continuation de ce qui vit déjà, autrement. De toute façon, il faut bien comprendre que la mémoire n'est pas d'homme. *Personne n'a de mémoire*, personne ne possède ce qui se préserve collectivement et fugitivement : Tong n'a pas de mémoire pour ce qui survit dorénavant et immédiatement à son présent, pour ce qui coupe à travers ses individuations et retours en lui-même. Mais si nous ne nous souvenons pas de notre naissance, pas plus que de l'instant de notre mort, il en est toujours d'*autres* pour se souvenir de nous ou d'événements auxquels nous sommes liés, d'*autres* pour être témoins de notre passage à l'existence par quelque modalité, touché ou tracé qui soit.

Orpheline, acéphale, *virtuelle*, la mémoire l'est d'emblée ; elle ne peut se borner à un prélèvement d'instantanés comme à l'archivisme d'une mémoire volontaire. Quel intérêt sinon trouverait-elle à s'insinuer, à se développer dans un réduit tel que lui pourvoit la forme (et l'image) humaine ? Or, traître, la mémoire l'est par définition : génératrice de ruptures et de couloirs d'erreurs—*ouvrière*. Nietzsche fut d'ailleurs l'un des premiers à nous enseigner les vertus de l'oubli *en mémoire* de ce qui est *à-venir*. Et l'on pourrait même, sans forcer l'analyse, avancer que la mémoire n'a rien d'une mnémotechnique, facilitant au contraire l'apparition de failles, de lézardes à même sa surface. La disjonction come matière et prémisse d'une ligne de pensée clandestine, étrange, inhabituelle, pour que prolifère le sens du temps et de la terre.

L'image n'est quant à elle mémoire de quoi ni de qui que ce soit. Boonmee n'exprime rien d'autre quand ressurgit son fils biologique. « Je ne te reconnais pas » lui assène-t-il, un tantinet surpris. L'inconscient expérientiel n'est en effet jamais immédiatement reconnu. Les paroles de Keng, suintées vers la fin de *Tropical Malady*, « À présent, c'est moi-même que je vois. Mère. Père. La peur. La tristesse. Tout ça était si réel, si réel, que ça m'a donné la vie », mettent en relief cette clandestinité de la mémoire. Je suis ma mère, je suis mon père, je me fais un corps

à l'image de l'expérience processuelle, émergente dont je suis une *proposition d'apparition*. Tout tombe effectivement sous le sens du « ça » si réel, transitive et chaotique. Preuve encore que ce que le psychologue Daniel Stern qualifie de soi émergent (*emergent self*), « sorte de phénomène de boule de neige autopoïétique » (Guattari 1992 : 94) pour reproduire ici la formule spirale-inclusive de Guattari, ne peut que faire place à la venue au monde de nouvelles formes d'expérience, au renouvellement de l'écologie perceptuelle de tout ce qui figure au registre des machines existentielles^{cl}.

Loin de s'opposer, l'utile et l'inutile doivent être pensés en continuité non successive. Jamais l'inutile ne se ferait sentir s'il ne coexistait avec l'utile dont il est l'inactuel, s'il n'était contemporain de l'expérience possible. C'est tout l'actuel qui est prégnant d'une nécessité de passage à l'acte, ce que désigne le concept de *nature* chez Whitehead ou celui d'*évolution créatrice* chez Bergson. Une philosophie de l'expérience, coïncidente au point d'émergence de l'image, jouit d'une telle complémentarité. C'est en même temps que l'actuel est *déjà-encore* ivre de potentiels. Reste que le virtuel c'est l'infra-empirie fragmentaire qui ne cesse de se métaboliser en actualités, de donner vie à des espèces ou des genres *variés*, à des séries différenciées. Mais ni la différenciation ni la spéciation ne constituent à proprement parler des modes du virtuel, ni plus les formes d'une vie, cette inactuelle. Ainsi, Tong ne conçoit pas seulement sa différence d'avec lui-même, il voit et vit *en* elle, immédiatement, intensément. C'est avec, ou si l'on préfère, en lui-même qu'il diffère. Il voit dans le passé comme *contre-(sa)-mémoire*, dont l'existence loin d'être à tout jamais annulée se poursuit ni psychologiquement, ni physiologiquement, mais virtuellement. C'est immédiatement que Tong est différent, c'est immédiatement qu'il constitue cette différenciation de soi d'avec soi. Tong est encore un pied dans le virtuel, l'autre dans l'actuel, les deux constituant les deux faces d'une seule et même image-cristal où se réfracte « la puissante Vie non-organique qui enserme le monde » (Deleuze 1985 : 109). Une inspiration deleuzienne et/ou bergsonienne se fait profondément sentir chez Weerasethakul.

Car c'est une seule et même illusion sur l'essence du Temps, un même mixte mal analysé, qui nous fait croire : que nous pouvons recomposer le passé avec du présent ; que nous passons graduellement de l'un à l'autre ; que l'un et l'autre se distinguent par l'avant et par l'après ; et que le travail de l'esprit se fait par adjonction d'éléments (au lieu de se faire par changements de niveaux, véritables bonds, remaniements de systèmes). (Deleuze 1966 : 57)

C'est *en même temps*, en un seul plan, que le passé et le présent co-existent, c'est simultanément

qu'ils s'entre-capturent, se préhendent l'un et l'autre. C'est, en ce moment même, que plus d'une ligne se dessine, que plus d'un événement se produit. Tong au karaoké. Tong visionnant encore la télé. Tong ici et là, et... Les deux moines vivent à l'unisson, et participent d'une seule et même image-expérience. Le corps de Tong est donc deux fois dans l'image, y distribuant sa présence deux fois plus, mais *en différenciant*. La double présence écranique de l'individu renvoie à une « disparation » plus profonde, à un inconscient *en-deçà* des oppositions ou limitations, des axes d'organisation que la conscience aurait le réflexe de souligner. L'image, elle, vit une véritable commotion du dedans. Mais il n'est absolument rien dans l'expérience qui la suppose à l'écart de cette *nature* qu'est l'enchevêtrement, ou simultanété, des différences.

Tous les « identiques » aussi identiques qu'ils soient, (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative infra mince. Deux hommes ne sont pas un exemple d'identité et s'éloignent au contraire d'une différence évaluable infra mince – mais il existe la conception grossière du déjà vu qui mène du groupement générique (2 arbres, 2 bateaux) aux plus identiques « emboutis ». Il vaudrait mieux chercher à passer dans l'intervalle infra mince qui sépare 2 identiques qu'accepter commodément la généralisation verbale qui fait ressembler 2 jumelles à 2 gouttes d'eau. (Duchamp 1999 : 33)

Entre Tong et Tong, doublement visibles, le rapport n'est pas d'isomorphie. C'est à tort qu'on chercherait à savoir qui, des deux, est le modèle dont l'autre est la copie. Dans le passage, l'identité du Même s'effrite à force de transformation, de modulation, et de desquamation. Même et Semblable, notions que nous devons écarter d'un seul revers (en suivant Duchamp), et par rapport auxquelles il ne peut s'agir de subordonner les différences. D'abord, parce que le double s'insère non pas comme imitation ou copie d'un modèle idéal—il est ce qui s'attaque aux références personnalisantes du moi. Puis, parce que le présent est inséparable d'une mémoire sans fond. Rien, dans l'ordre possible du réel, ne ressemble à la réalité du virtuel dont on doit aussi dire, à la manière de Brian Massumi, qu'il est à la fois *futurité* et *politicalité* en devenir. « Mais nous devons, dans une autre oscillation, nous réjouir que le *Tout* ne soit pas donné » (Deleuze 1966 : 108). Tel est d'ailleurs le leitmotiv du cinéma de Weerasethakul : que le temps mêlé (sans temps) se fissure, se clive en lui-même afin de s'organiser, de s'affirmer de vie en vie.

On comprend d'autant mieux que la coexistence ou perception de soi par soi est la façon dont l'immanence, se faisant, coïncide immédiatement avec elle-même, sans distance, ni retard : le virtuel est intimement associé au Tout qui se différencie en actualités ; c'est même ce qui

créé ses propres lignes d'apparition et de différenciation. Que pour autant le Tout ne soit pas donné, que le Tout de la vie ne soit pas entièrement réalisé, et qu'il faille se « réjouir » d'un tel *infra* (existant en germe, en puissance, pas encore en acte), que cela peut-il bien vouloir signifier ? La réponse toute pragmatique et spéculative : l'immanence, c'est-à-dire l'impropriété d'une vie.

Perception de perception. La vie de Tong est faite de ces bascules dans des virtualités qui appartiennent d'un seul et même monde, d'une seule et même image qui voit. L'image n'est pas en différée, c'est immédiatement que le personnage se diffère en lui-même ; c'est sur-le-champ qu'il passe d'une forme fluente à une autre. Sa distribution de présence est ainsi prise sur le vif. Chaque style de vie est en composition avec d'autres styles de vie, avec d'autres manières de mise en orbite.

Mais alors, *qui* est Tong ? demandera-t-on, à raison. C'est pourtant simple, Tong est une intensité, une relation, une opération de trans-apparition. C'est une façon d'expliquer les différences d'intensité, les anarchies individuantes, préexistantes aux différences individuelles, auxquelles il est encore lié. Tout individu suppose une activité informelle intensive, une dimension qui sert de condition métastable à son instauration dans l'ordre actuel et qualitatif des choses. Tong est donc un nom qui désigne un effet de surface, à savoir le sens ou devenir-sensible d'une intensité déterminante. C'est le nom d'un mouvement de trans-apparition, d'une différence inaliénable. Et toutes les saillies, toutes les protubérances, toutes les émergences et manières de lancement font écho à ses bougements caverneux participant d'un corps-sans-image ou d'une mémoire-sans-fond. On voit bien du reste que l'Être de Tong ce n'est pas le Même, mais la Différence, autrement dit la modulation qui œuvre incessamment contre les intérêts de l'identité, contre les volontés d'un sujet constitué, et en quoi « il se dit en un seul et même sens à travers toutes ses formes » (Deleuze 1968b : 388). Si bien que différence et répétition sont les deux tendances d'un seul et même mouvement de trans-apparition.

Ce sur quoi on n'insiste pas assez, c'est cet *autrement* (potentiel) de l'image mutuelle—là où la mutualité du devenir s'illustre dans une perception double—cet inconscient qui n'est de personne en particulier. Pourtant, il en va de la préservation (entre images) de cette dimension pré-individuelle accompagnant chaque forme d'apparition. Virtuelles, processuelles : quelques notes d'intention pour un cinéma vivant, sans ménagement envers les status quo.

Se répéter, cela vaut pour la manière dont on se distribue, dont on fait le mouvement dans un champ expérientiel jamais neutre, chargé au contraire de réalités ou conditions propices à

la trans-apparition d'une *différence en puissance*. Entre celui qui veut partir manger et celui qui reste devant la télé sans bouger, faut-il vraiment choisir ? Qu'est-ce qui fait que Tong, d'un côté, est résolu à quitter la pièce, et de l'autre, à y rester ? Mais à la fois la résolution et l'irrésolution de l'humain sont déjà en deçà de ce que fait l'image, de sa physique, de sa socialité plastique, de son activité immédiate vécue. D'où que le possible soit à ce point maltraité, éventré dans et par la perception, et que l'actuel passe à son tour pour ce qu'il y a de subsidiaire. Après tout, ce que Tong veut ce n'est pas vraiment ce qui nous intéresse, c'est même d'un ennui, d'une platitude à se tourner les pouces ; on voit bien que l'image, elle-même voyante, poursuit autre chose que ce que lui-même veut ou ne veut pas ; c'est en même temps que lui qu'elle pense et perçoit^{cli}.

Une expérience au-delà de soi-même

« De qui ressent qu'il y a dans son expérience, au moment même où il éprouve, une dimension substitutive, on peut dire qu'il a une expérience qui va au-delà d'elle-même. Depuis l'intérieur de son être même, elle dit "plus", et postule la réalité qui est ailleurs » (James 2007 : 72). William James s'entoure d'outils conceptuels comme autant de procédures lui permettant de sculpter dans l'expérience et ainsi de suivre les ondulations du virtuel, libre et relationnel. Selon nous, le cinéma de Weerasethakul « postule » également cet « ailleurs ». Ce pour quoi nous disons une nouvelle fois que l'estimation de la *réalité du futur* est nécessairement en-deçà de ce qu'elle devient réellement, c'est-à-dire spéculativement. *Apprécier* ce devenir plutôt que de *l'évaluer* à tout bout de champ, c'est ce qu'il faut retenir des involutions de James et de Whitehead dans les trans-apparitions de Tong, suivant la disparition de Boonmee. De qui se dit capable de ressentir (*feeling*) une expérience en excès de ce qu'il est actuellement, en somme, d'avoir une expérience, inutile de chercher midi à quatorze heures pour comprendre qu'il dit aussi avoir une vie.

C'est la sensation de Boonmee d'avoir été *plus* que lui-même, plus qu'un apiculteur, plus qu'un homme, père et mari, d'avoir été plus que nous le voyons actuellement. C'est voir, avec et à travers la forme actuelle toujours sur le point de déperir ; c'est sentir et penser, sans délai, plus que nous le voudrions. Le cinéma de Weerasethakul, en ce sens, rend explicite le passage de la nature dont nous faisons l'expérience *dans la perception*. Relationnel, il n'en est pas moins. Cette (double) vision témoigne alors de notre capacité à *situationner* le présent, à le rendre moins déterminé, obtus et ténu.

Immédiate, l'expérience mobilise une pluralité de styles existentiels comme autant de

perspectives qui ne sont pas la propriété d'un seul et même sujet personnel, ni même d'un « nous » majestatif, qui plus est humain. Car tout n'est pas équivalent et réductible à un solipsisme. Sous les formes et les matières individuées-limitées *passent* un principe de trans-apparition contemporain aux appétitions anarchiques. Sous les surfaces mettant en scène leur opposition, le temps et l'espace affirment au contraire leur inséparabilité, jusqu'à annuler leurs arrangements propres. L'intrication des différences est irréductible à la surface des équivalences.

L'humain et le non-humain sont des catégories qui *descendent* d'une opération de trans-apparition dont les termes ne sont guère déterminés d'avance ; où le statut de l'un ne paraît jamais fixe et inamovible. Ce dans quoi l'on est d'emblée immergé c'est une terre, un mouvement, une expérience relationnelle où l'on est à la fois une chose et plus que cette chose, simultanément, dans cette vérité de temps où *tout peut se toucher*. Les images de Weerasethakul montrent en quoi l'opération de trans-apparition et de différenciation est primordiale par rapport à toute différence typique et spécifique, en quoi il s'agit, par excellence, de la condition métastable à la spéciation et spécification individuelles, en quoi elle présuppose d'abord des anarchies individuantes, des différenciations nomades trans-apparentes qui constitueront ou non de l'individu « en plus », en quoi, finalement, un champ de potentiels, une « multiplicité informelle » de signes, un mouvement de fond, plus profond, nous invite, nous autres, à faire le mouvement. La prise d'image ne parle pas ainsi « au nom de » toutes les singularités dont le champ de l'expérience fourmille. Les images nous le montrent, sans pour autant « laisser échapper le monde affirmé dans la différence » (Deleuze 1968b : 78), sans pour autant le médiatiser à tout-va et nier, d'un même balan, la *valeur* positive des appétitions différentielles anarchiques. Mieux, elles réalisent cette condition de métastabilité par laquelle le sujet humain fonde dans une relation, au détriment non pas de sa différence mais bien de son identité fixe, dans une affirmation des différences « comme telles », sauvages et insubordonnées, *se faisant*.

D'où la prolifération d'endurants, de vibrants résistants à la disciplinarité, à l'affaissement de l'homme, continuellement à l'écoute de leur « volonté de puissance ». De fait, le vivant n'est-il pas celui qui, se plissant du dedans, découvre et libère ses capacités de résistance aux peines qui s'opposent à la vie ? Une telle libération, nous pressentons, ne réside pas dans la haute sophistication ou technicisation (humaine) du présent, mais bien plutôt dans l'*oeuvrement* (métastable) d'une zone d'ignorance et d'indétermination par laquelle la vie, *une vie*, sans condition, vaut la peine d'être continuée.

Nos « compréhensions » auraient dues nous introduire à davantage d'humilité et un peu moins de certitude, nous inviter à opérer un pas supplémentaire vers la relation, une ouverture sur l'écologie de la perception ; à l'inverse, laissant libre cours à notre pulsion d'égoïsme, nous nous hâtons de tout prendre (comprendre), nous faisons nôtre la différence de l'Autre, nous l'empoignons avec forces et faisons d'elle une propriété de ce que nous sommes, déjà, en droit, par-dessus elle. Des amorces de barbarie ont lieu là-même où nous nous engageons à héler notre droit à l'existence. Il y a cet autre versant de la pensée, malfaisant, qui se borne à ne plus « donner-avec » et, d'un côté ou de l'autre de ses propres frontières, exclue. Du reste, le geste de la pensée est en partie vicié par nos projets de possession et de distribution. L'irréductibilité de l'existence est au cœur du principe d'opacité auquel a recours Édouard Glissant, ce non-besoin d'être compris comme différent, mais néanmoins ouvert dans l'ici-là.

Dans l'écologie de Weerasethakul tout compte, toute société existant aussi bien en acte que virtuellement est d'une égale importance : du moment que « ça » existe, et que rien dans la perception ne le contredit, « ça » prend de l'importance ; rien n'est plus signifiant ou insignifiant qu'un autre. Les croyances de tout ordre, les histoires de revenants, de fantômes, d'animaux parlants, pèsent toutes dans la balance écologique. Tous ces mondes sont en direct les uns par rapport aux autres, sur une seule et même trame. Reste à comprendre en quoi chaque manière d'être immédiatement et actuellement vécue est un effort social qui « requiert l'univers entier », et par conséquent, ce qui en retourne de la relation étroite du présent avec son propre passé et le futur qui le mobilise déjà. D'ailleurs, il y aurait grandeur à reconnaître en chaque actualité une part d'enrichissement et de poussée créatrice, d'*apparition en puissance*, nous interdisant de fait à la sous-estimer quant à sa capacité d'être porteuse d'énergies, de potentialités non encore réalisées, à donner *raison* à l'importance de l'univers tout entier. Quelque soit son statut, la *compétence* d'une actualité ne peut être remise en cause au motif de *n'être* précisément *qu'une actualité*^{clii}.

Oncle Boonmee, par exemple, ne peut que répondre présent, sans concession, à tous ses démons. Tous se tiennent immédiatement en lui, inégalement, différemment, dans une proximité et une limite relatives. C'est qu'*au dehors* il y a de la place aussi bien pour les êtres du passé (il existe une princesse, une vie aquatique, un singe, un assassin *enveloppés* en Boonmee ; en Weerasethakul aussi bien un Bergson, un Truffaut, qu'un James, et ainsi de suite) que pour ceux qui ne sont encore point advenu ; suffisamment de marges *au dehors* pour que la vie continue. Et à la question que se posait Étienne Souriau^{cliii}, à savoir si pour ces « fantômes », ces « chimères », il est un quelconque statut existentiel, Weerasethakul répond

par l'affirmative. Un tel statut n'est que réel. Les uns et les autres sont de ce monde-ci, et d'aucun autre, et c'est collectivement, autrement dit politiquement, que nous pouvons œuvrer, avec ou sans hésitation, au jaillissement, à la trans-apparition de modes de cohabitation. Les œuvres de Weerasethakul ont ainsi bon espoir que le sentir, la pensée *continuent* d'émerger et, par ce fait même, que de nouvelles valeurs *continuent* d'être façonnées.

Faire attention

L'attention embrasse le champ de l'expérience mouvante et transitionnelle, et ne se contente pas de l'intérêt actuel, du côté pratiquement intéressant que ce dernier pourrait présenter. Du reste, le champ de l'attention est extensible à souhait et pourrait recouvrir des occasions, des événements qui ne se serait pas encore décidé à entrer dans l'histoire et permettre au pôle instrumental de l'expérience d'occuper « tout » le champ de l'attention. Ce qui est remarquable et non moins réel eu égard *Uncle Boonmee*, c'est qu'aucun des vivants n'a besoin d'avoir recours à un acte de conscience pour faire apparaître les esprits, les créatures et autres esprits dont ils sont en présence. À l'improviste, chacun y va de son apparition, de son surgissement, sans être issu de la mémoire thématique-volontaire d'un sujet intentionnel, le résultat d'une incantation sourde ou proférée à voix haute. Les humains, cœur battant, n'ont d'autre choix que d'élargir leur attention et le sens de l'expérience, n'ont d'autre choix que d'inclure ces plus-qu'humains dans le champ de leur attention. Il suffit que les « oubliés » se mêlent des affaires du mourant pour que Boonmee, inquiet de son sort et visiblement désireux de survivre à son cancer, devienne attentif à son environnement, un environnement du coup élargi à la présence de celles et ceux que la conscience a autrement évincé du politique pour des raisons pratiques et utiles.

Les vivants ne sont pas plus stupéfaits ou pétrifiés par la présence des survivants du passé que par les surexistants du futur qui va être, non moins de celui qui pourrait être. Une fois de plus, tout tombe sous le sens de la présence immédiate, vivace et spéculative, sous l'activité ou la réalité d'une politique plus que conscientielle et humaine. Lors même que Natalie Boehler qualifie cette esthétique de « naturalisme du surnaturel » (Boehler 2011 : 302) pour mieux désigner la manière par laquelle, chez Weerasethakul, tous les modes d'existence sont à niveau, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit bien d'une *réalité*, certes expérimentée ou visitée dans toute sa complexité, mais une réalité quand même. Il n'est donc pas étonnant que chez Weerasethakul rien ne se passe sur *une* échelle existentielle, sur une droite historique qui servirait de support à un type événementiel en particulier. Ceux qui *reviennent* ou plus

simplement *adviennent* ne jugent de rien et ne font valoir de leur présence à la manière d'oiseaux de mauvais augure. C'est une foi très empirique qui est aux commandes : car il n'est nul besoin de croire en un autre monde que celui où nous nous trouvons, nulle raison de douter de la réalité, de l'attrait et de la potentialité de ce dernier, rien ne justifie de sacrifier plaisir et bonheur dans l'*espérance* de mettre un terme, un jour, à tout ce que l'on éprouve comme douleur.

Se tournant ainsi vers ce qui « ne sert à rien », vers *l'inutile*, Weerasethakul ne nous suggère de « rien faire », c'est-à-dire d'assister passivement à la venue de ces virtualités ; il nous invite au contraire à les expérimenter, à les vivre pour ce qu'elles sont, des relations, des potentialités immanentes au champ de l'expérience, implicites au présent que nous occupons. Les réalités ne sont jamais de là-haut, d'un ailleurs qu'il s'agirait d'atteindre en biais, dans l'exercice d'on ne sait quelle faculté supra-sensible. Elles sont de ce monde-ci, de la nature dont nous avons l'expérience *dans* la perception, de ces choses que nous sentons et pensons pour ce qu'elles sont, dans leur autonomie propre, et non en vue d'agir sur ou en elles.

Le « semblant de transcendance » ou la « transcendance sensitive » que soulignent Deleuze et Guattari (1991 : 138), ou encore le concept de « semblance » proposé par Brian Massumi^{cliv}, décrivent assez bien, nous pensons, ce dont il est question : d'une expérience en surpassement d'elle-même. C'est *dans* et *par* la perception immédiate que nous avons la capacité d'approcher le réel en ce qu'il a de différent, d'inutile, de surabondant, de virtuel, de relationnel—que cela coûte à la philosophie, malgré ses efforts langagiers, d'annexer une quelconque négativité ou sélectivité à l'exercice de la perception^{clv}. Il n'est pas besoin d'établir qu'il faille sortir du Temps pour à la fois sentir et penser la pure présence de l'indéterminé. « L'existence même du temps ne prouverait-elle pas qu'il y a de l'indétermination dans les choses ? Le temps ne serait-il pas cette indétermination même ? » (Bergson 1938 : 102). *La virtualité des relations est ce qui sauve le monde de son propre emprisonnement*. Nul besoin de s'éjecter du monde dans lequel nous vivons et de tourner le dos à l'expérience. L'hors-présence n'est pas même une modalité qui vaille la peine d'être examinée. *Faire attention* au présent, à ce qui le conditionne potentiellement, voilà ce que Weerasethakul dégage en pleine lumière. *Une désindividuation des relations*.

Et le *faire* du « faire attention » ne serait qu'une manière d'œuvrer à même l'expérience en renouant avec le mode de perception immédiat et écologique. Si l'homme, comme poussait Nietzsche, doit se surmonter, c'est en développant ce sens de l'attention dont il a toujours trace, en réhabilitant—en termes de degré—l'importance d'une modalité inhérente à toutes les

modalités possibles de la perception. J'ai bien peur que le dégoût du monde peut être si avancé qu'il nous arrive parfois de vouloir nous en détacher. Et celles et ceux que l'on appelle cyniques ou nihilistes font d'ailleurs preuve de si peu de finesse en la matière : il nous semble qu'ils n'ont de cesse en tout endroit d'afficher leur désarroi, ces hommes et ces femmes si transparents, rouspéter que la vie, de la sorte, ne vaut la peine de continuer. Et donc, pour le répéter, par protestation : pourvu que la vie continue ! Il n'y a pas de promesse d'une vie meilleure, seulement la force « d'une vie plus large, plus active, plus affirmative, plus riche en possibilités » (Deleuze 2004 : 98). Sauf si, par promesse, celui ou celle qui dit *avoir* une expérience entend prendre forme, prendre vie, plus de vie, plus de sens à travers ce qui en elle, en lui, en eux est de l'ordre d'une futurité, de ce qui *ne peut ne pas être expérimenté*. L'humain, on le sait, est celui qui génère une avalanche de promesses, qu'il est nécessairement incapable d'honorer, tant il est fissuré par ce qu'il ne peut retenir : involontaire mouvement de trans-apparition. Mais, de grâce, ce n'est pas sans lui que l'on peut sauver la relation ! Ce pour quoi, j'insiste, il est expédient de ne pas y renoncer.

Le détachement, dans le fond, n'est pas un réquisit aux affaires de l'attention. Le neveu moine de Boonmee n'a pas de prédisposition particulière à croire en la-vie-plus-que-pratique, mais il se fait pourtant un art d'exister en plus de sa propre actualité, d'avoir une expérience en dépassement de l'identité du présent. C'est à l'aune d'un tel élargissement du sens de l'expérience que nous disons ne pas vouloir du *destin commun* que veulent nous prescrire celles et ceux qui s'acharnent à éponger le présent de tout espoir^{clvi}, de toute proposition spéculative, de tout affect. Nous ne voulons pas de cette langue qui nous ferait parler sur le mode du civilisé, à la manière des hommes dignes de leur époque, champions, sinon victimes de leur ère, de leur anthropocène.

Une vie pendant la vie

Force de l'image contre raison du pensable : on n'a pas suffisamment souligné à quel point le cinéma de Weerasethakul est au service d'une *indéfinition* du présent œuvré dans l'immédiateté du rapport entre passé et futur, et que ses films participent d'un temps-sans-temps, c'est-à-dire d'un *passage*, d'une émotion entièrement soustraite à n'importe quel commencement comme à n'importe quelle fin. Si bien qu'entre le passé et l'avenir il n'est de délai que quasi nul, *inframince* pour le dire à la manière de Duchamp^{clvii}. Et si *Tropical Malady* en appelle justement à une pensée de l'inframince, c'est peut-être parce que le film suppose une pratique interstitielle de l'image – de *l'image à faire*, à agencer du milieu de ce qui passe

et fait échec à toute distribution et évaluation du temps. Pensée qui, pour l'occasion, se transforme en l'équivalent d'un acte proprement éthique, d'un acte de foi : non pas d'une vie après la mort, mais d'une *vie pendant la vie*, contemporaine de cette vie-là (nullement à titre posthume). Rien n'édicte que l'individualité soit le siège d'un rêve ou l'épicentre d'une vie. C'est en tout cas dans cette perspective que Whitehead écrit : « Life lurks in the interstices of each living cell, and in the interstices of the brain » (Whitehead 1978 : 105-106). Et qu'Apichatpong n'a de cesse de fissurer ses personnages, de les situer hors sujet, par-delà vrai et faux, comme lorsque le moine d'*Oncle Boonmee* s'observe dans l'instant qui était et cependant sera. Comme si le temps ne vivait que sous le mode d'une *interstitialité* ou *fantomalité*, loin des équilibres homéostatiques, irréductible à telle cellule comme à telle image individualisée. Les style de vie de Weerasethakul, lors même qu'ils s'interceptent dans un rapport d'étrangeté, s'inclinent devant la beauté – l'intraitable beauté – d'un entre-deux, d'un illocalisable où elles oscillent et font éclipse.

Simultanément terrifiant et inspirant : un effet *peut* précéder sa cause. Mais alors, la *confection* du temps, n'est-ce donc pas ce vers quoi les images de Weerasethakul regardent – non du côté de l'utile, lui-même saturé d'images cruelles envers l'inconnu et le non-vécu? Or, comment donner vie à « l'écheveau mouvant des temps », pour reprendre ici la formule de Didi-Huberman (2002 : 273)^{clviii}? On comprend ici toute la difficulté de l'œuvre que Weerasethakul se donne à faire : canaliser ce temps fou qui, « pour devenir visible, “cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique” » (Deleuze 1964 : 26). Il n'y a pas lieu de s'étonner devant le fait qu'Apichatpong s'invente autant de temps en vue de fabriquer ses images, mais aussi de nous les faire sentir : une durée, peut-être même une éternité, mais une éternité néanmoins conçue. Il n'est pas rare que l'image (et la soi-disant narration à laquelle elle agrée) devienne le plan de vol (un éternel détour) d'un passage qui, tout bien considéré, reste à faire. Le temps des images, ainsi confectionné, souffle si bien l'emmêlement et l'indéfinition que nous ne saurions dire exactement où nous atterrissons, où nous faisons escale, aussi brève soit-elle. Il faut *tenter* le nonlocal.

La vie est le plaisir de l'émotion, dérivé du passé et aspirant au futur. C'est le plaisir de l'émotion qui était alors, qui est maintenant, et qui sera alors. [...] L'émotion transcende le présent de deux façons : elle “sort de” et elle “sort vers”. On la reçoit, on la goûte, on s'en dégage de moment en moment. (Whitehead 2007 : 214)^{clix}

Que la vie soit redevable de ce passage (« de » et « vers »), de cette *sortie* que Whitehead abrite sous la notion—à première vue personnalisante—d'émotion, les images et les situations

d'Apichatpong ne manquent jamais de le souligner. Si le passé ne cesse jamais d'être, mais d'être ce-qui-hante, il faut aussi dire que l'à-venir n'est jamais tout à fait sauf d'un présent qui ne cesse de passer en lui, et « que le même "*maintenant*" tout à la fois conclut son passé et commence son avenir » (James 2007 : 80). Mais en quoi, et même pourquoi devrions-nous nous réjouir si nous vivons davantage de ces passages que d'une définition du présent ? Peut-être est-ce parce que l'expérience transitionnelle (dont les termes ne doivent être administrés d'avance, par la force) est en rapport analogique avec l'émotion créatrice qui nous exempte de toute compacité individuelle. Passages, seules réalités qui vaillent sous le faisceau d'une *esthétique de la terre* : se dé-tournant (de, avec, vers) elle-même. À vrai dire, à la lumière des propositions (non-standards) avancées par Weerasethakul, il nous faut revoir cette idée d'émergence (ou d'émotion) telle que l'exposent Whitehead, et après lui James : le moins qu'on puisse dire est que *Tropical Malady* offre un sens de l'émergence bien moins linéaire et unidirectionnel que les deux dernières citations suggèrent. Conformément aux images-temps d'Apichatpong, provenance et aspiration ne sont attribuables à aucune région du temps (les prophéties de Boonmee sont remarquables à ce titre). Futur-passé, indéfiniment et transversalement désirés : un mouvement doit être expérimenté en vue d'atteindre à leur limite.

Aller à la rencontre de ce passage para-linéaire : on ne saurait mieux concevoir la trajectoire artistique d'Apichatpong, sa manière de faire ritournelle. C'est ainsi que par la coupure, du milieu que celle-ci engendre, Keng et Tong synthétisent eux-mêmes cette (contre-)tendance et dérive du devenir. On ne soulignera pas assez ce qu'Arnika Fuhrmann remarque au sujet du film, à savoir que l'homosexualité du couple est elle-même une atteinte aux arrangements normatifs du temps : en se présentant comme une situation ordinaire, imperturbée par le conservatisme (normatif) ambiant d'une part, et en personnifiant la « non-cohérence » du film, c'est-à-dire sa contre-mémoire (Fuhrmann 2016: 131). Avec *Tropical Malady*, c'est l'image du temps (de sa représentation) qui est dérangée par un amour n'appartenant ni à un avant (primitif) ni à un après (dont la menace est sans cesse repoussée), mais qui s'émancipe du battement du temps. Un amour désenclavé d'une appartenance locale : simultané.

« A vagrant now and again » : ce sont des refrains de ce type qui font que de grands noms de la science-fiction tels que Samuel R. Delany (1994 : 20, 79), voulant appréhender le glissement et la brièveté de l'à-peine-là, doivent être lus en bordure des films de Weerasethakul^{clx}. Que le temps, par-delà nos conventions, soit essentiellement flottant et mélangeant, c'est-à-dire coexistence du passé qui n'est plus et du futur qui n'est pas encore avec un présent indéfiniment ouvert, jamais ce dernier ne renonce à cette idée. Tant et si bien

que « [d]ans la singularité des paradoxes, nous dit Deleuze, rien ne commence ou ne finit, tout va dans le sens du futur et du passé à la fois » (Deleuze 1969 : 98). Et c'est toute la force et la singularité du voyage non pas dans le temps, mais du temps même, à savoir de se « passéiser » et de se « futuriser » *à la fois*, de ne pas se donner comme tel. Mais l'émotion, ou l'« avec » dans le *complexe*, n'est-elle pas le seul (non)sens (indéfiniment multiple) de l'« à-la-fois »? En fait, je ne saurais mieux expliquer cette idée que ne le fait Weerasethakul lui-même à travers son Boonmee (rêveur, ou re-souvenant de son propre futur-antérieur, que l'intitulé du film qualifie de « vies »), ou même ses amoureux-haineux dans *1* et *2* (aux identités continuellement trahies). Le problème du sens chez Weerasethakul n'est pas simplement double, il est avant tout paradoxal, foudroyé d'émotion.

Je lis dans *L'expérience intérieure* de Georges Bataille que « [l]'expérience est la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être » (Bataille 1954 : 16). Et je m'aperçois, dans une lecture perpendiculaire à celle de Bataille, que c'est dans la sueur et la stupeur que le soldat de *film 2*, après avoir rampé dans un style contraire à sa nature humaine, n'a d'autre option que de confronter le tigre dont il traquait l'esprit; que c'est dans la dangereuse proximité du fauve et du militaire, plongés l'un et l'autre dans une nuit d'extase, que se vérifie la mise à l'épreuve de ce que nous savons nous-mêmes du fait d'être humain. C'est que, soudain, l'animalité du soldat est ombrageusement liée à l'éloquence du tigre-chaman. La langue dont ce dernier fait usage est saisie dans un effort de transduction (sous-titrage fabulatoire, comme dans l'exemple du singe qui s'adresse plus tôt au soldat) par où il exige de l'humain son renoncement. Or, il n'est pas de lèvres sur lesquelles l'on puisse lire et délibérer, seulement des voix qui s'embrassent, s'entortillent et se tordent.

Or, qui se croit humain et qui se croit animal dans toute cette histoire? C'est à s'y méprendre. À vrai dire, je ne sais pas si le mot de réversibilité renvoie le plus adéquatement possible à ce passage d'animalité, mais je crois pouvoir dire qu'une réelle indécidabilité concernant la position de l'un et de l'autre sur le spectrum des chairs vivantes annule la césure anthropologique qui invaliderait la perspective, autrement dit *la voie*, du tigre humain. L'intercession ou le chamanisme de Weerasethakul s'élève contre cette « bifurcation de la nature »^{ext}, et s'extasie dans une dernière séquence où la réalité parlante de l'animal et le devenir bestial du soldat s'impliquent l'un l'autre. L'injonction morale du départ, imputée au romancier japonais, se tarit devant la nuit, devant la bête, devant l'indécidabilité même de la parole et l'assujettissement du soldat. Et je dis indécidabilité non seulement parce que la nuit devient fauve, mais parce qu'elle est aussi solaire. C'est à ceci près que chacun reconnaîtra l'épilogue

de *Tropical Malady* : à la cime des arbres dont le verdoisement s'éclipse dans le lever d'un jour, nappant lui-même le dévoilement d'un soir.

Even though I grew up in a small town where the land is flat, there were strange animals sounds in a quiet night not like those up on the hills. The tales and the landscapes were imprinted in my mind. I always imagine a parallel world with these elements, one where I did not physically live. When I had a chance to make films, which in itself is to create another world, I always resorted to this jungle. The love and fear of mysterious darkness and jungle became my addiction, along with filmmaking. (Weerasethakul dans Quandt 2009 : 225)

Que le jour s'éclipse le temps d'une image, d'un rêve, d'une existence fantomale, c'est là un préalable auquel le cinéma ne résiste. Mais se pose alors, sans trêve : où mettre la limite du jour et de la nuit sinon dans un contraste^{clxii}, une transition libérée des prétentions systémiques et formelles? Où et comment faire image d'un temps-sans-temps, insubordonné, si ce n'est à partir d'une « opacité mystérieuse », d'une étrangeté irréductible aux conventions de la perception? Le malentendu (et *mistranslation*) du singe et du tigre, malgré la parole et les mots dont ils sont dotés, symptomatisent leur *enchevêtrement*. La fabulation – si le terme est suffisamment susceptible à ce genre de parler-étrange-à-distance – est partie prenante du croisement humain/non-humain, et de l'entretien de leur opacité (*anima*) mutuelle. Il n'est pas de différence à réduire, d'étrangeté à élucider au motif d'une *appréhension* supérieure. « Il y a dans ce verbe comprendre le mouvement des mains qui prennent l'entour et le ramènent à soi. Geste d'enfermement sinon d'appropriation. Préférons-lui le geste du donner-avec, qui ouvre enfin sur la totalité » (Glissant 1990 : 210).

Les transparences (rapports à soi) ne sont jamais que les abréviations d'un monde affranchi des seuils humains (début, fin), trop humains. Si l'on insiste à ce point sur la création de différence, à partir de la différence, c'est qu'il nous semble que le seul moyen d'y parvenir est de garder en considération la part d'ineffable (c'est-à-dire d'intraduisible) qui se dérobe à l'empire du possible. L'opacité est l'attitude qui doit aussi nous guider lorsque nous prenons Weerasethakul pour intercesseur. Ainsi, enveloppé dans le bruit nocturne, je ne puis ramener à moi (m'approprier) cet entour, ce rêve qu'est le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul. Je ne prétends pas le comprendre, ni (me) l'expliquer. Je n'ai pour lui qu'une sympathie (« donner-avec ») qui vise à prolonger l'émerveillement, l'amour et la peur (« the love and fear ») du mode d'opacité qu'il pratique. Ce pour quoi les différents trajets qu'emprunte ce texte sont indicatifs d'un refus, celui de jauger, c'est-à-dire d'évaluer l'œuvre d'Apichatpong selon un « barème de transparence » (Glissant 2011 : 14, ma traduction) tel qu'institué et désiré par les

philosophies de l'Occident. Cela étant, je m'intéresse à la façon dont il inquiète et parfois redouble les idées et les propositions qui m'animent. Quand bien même je ne cherche pas à visualiser son cinéma devant l'horizon de transparence tracé par les onto-épistémologies européennes, je désire profondément leur rencontre, avec l'espoir que celle-ci, sait-on jamais, complique et intimide le thème du retour. C'est que le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul nous permet d'imaginer un dehors plus grand que les formes et les images ventilées dans les espaces de pensée où plusieurs contemplateurs de temps finissent par être mis au rang. S'il paraît hospitalier aux idées engendrées et diffusées par une cohorte de penseurs (majoritairement blancs, hommes), son œuvre freine voire interrompt leur légitimité transcendante en occasionnant ces limites et coupures qui les/nous exhortent à penser de nouveau. Ainsi nous ne partons pas en ligne droite, nous ouvrons plutôt sur la rondeur de la terre. Un tel cinéma, comme expérience, c'est-à-dire comme *pensée*, met à l'épreuve ce que « Je » crois savoir de l'être et du devenir. En d'autres termes, la décolonisation de la perception ne saurait avoir lieu sans porter atteinte aux idées et aux propositions avec lesquelles je vis (et qui me hantent).

Un amour : nulle part et en aucun temps

Apichatpong n'est réalisateur de temps qu'à force d'apprécier et de dramatiser son intempestivité. Temps (de l'histoire, de la survivance, du devenir, de la nuit-jungle) et images se nouent en une trame expérientielle où la figure du fantôme, de ce qui est parti et pourtant fait retour, de ce qui fait détour, n'est pas moins réelle et actantielle. D'où qu'ils nous viennent, peu importe comment ils s'y emploient (qu'il s'agisse notamment du film-rêve^{clxiii}), les fantômes voyageurs de Weerasethakul ne prennent vie sans que l'indéfiniment ouvert (trans-apparitionnel et transversible) ne leur offre cette chance d'être ici et ailleurs—*de passage*. Le regard du soldat se braquant à plusieurs reprises sur la caméra qui le cadre durant le générique-début de *Tropical Malady* (*film 1*) participe à sa façon d'une mise en question du temps filmique : sans doute éprouve-t-il une gêne, à peine masquée, à s'adresser à nous comme à des fantômes, après avoir ainsi défait toute distance écranique. Mais : « D'où, de quel lieu et de quel temps, nous parle donc ce fantôme ? » (Didi-Huberman 2002 : 32). Si « l'interprétation vraiment "historique" », ainsi que l'a proposé Nietzsche, consistait à parler « en fantôme à des fantômes » (1988 : 71), comment donc ne pas imaginer que c'est en cette qualité-là, autrement dit spectrale, que s'adresse aussi l'oncle Boonmee à celles et ceux qui viennent le visiter; que c'est en contemporain de ceux qui ne sont plus ou pas encore vivants, en contemporain historique, et par conséquent fantomatique, qu'Apichatpong se met à faire (image) du temps ?

D'où la question de Didi-Huberman : « Pourra-t-on jamais *prévoir* ce qui, du passé, est appelé à *survivre* et à nous hanter dans le futur ? » (2002 : 512), que je modifie comme suit : comment entrevoir ce qui d'aujourd'hui hante, toujours-déjà, cet hypothétique lendemain ? Et à quoi, à quels signes reconnaît-on ce qui de notre vécu sera appelé à errer encore et maintenant (« now and again »)? Il n'est que la force du changement pour inquiéter les catégories de répétition et de reconnaissance, et donner l'occasion de s'étonner devant l'art de la variation. Car une éternité seule—une éternité pas simplement nietzschéenne, puisqu'il faut également se projeter dans l'activité et la technicité du détour—peut « voir » ce qui aura réussi à vaincre cet affreux oubli de mémoire. Mais alors veut-on—pensons-y un instant—continuer en errant dans le présent de celles et ceux qui hériteront du nôtre ? Il ne suffit pas de survivre, il faut se donner les modes d'une fugitivité qui soit, certes, protestataire vis-à-vis de ce qui nous fige (et nous défend de rêver), mais devienne aussi le véhicule d'une vie amoureuse. C'est ce que l'épouse de Boonmee, Huay, semble vouloir lui exprimer : « Les fantômes ne sont pas attachés aux lieux, mais aux personnes. Aux vivants ».

Et si nous étions déjà en vie?

Peut-être

Une conclusion

Well, why *does* white supremacy seem to be so bound up in the visual ?

Frank B Wilderson III (2003 : 191)

But, yes, I would say (and Retallack has said that too) art must be thought as poethical, with the obvious emphasis on the *ethical*, and the focus would be, as Glissant has written, on one intention—the poet’s (as creator, maker, composer), on the principles guiding it, on whether or not they attend to what I call *founding violence* (past and present expropriation of lands and labour) that produces/is State-Capital.

Denise Ferreira da Silva (2016 : 113)

De la visualité (indiscrétion) du poète

Il s'est agi, pour l'essentiel, de se demander quelle était la pensée à l'œuvre dans chacune des cartographies artistiques que nous traversons. Parcourant l'interstice qui allie art et éthique, cet interstice que Denise Ferreira da Silva désigne comme poétique, nous demandions : quelle est la trans-apparition, le diagramme, ou l'immanence qui anime chacune des œuvres que nous croisons, et s'en prend aux principes stabilisés, colonisés et colonisants que sont le corps, l'humain, la vie, *tels que nous les connaissons* ? C'est pourquoi il nous fallait rester au plus près des images, de leurs expériences, en vue d'éprouver et d'expérimenter ce qu'elles avaient de puissances ou potentiels énergétiques. Il fallait toujours regarder de près à ce qu'il y avait de forces et de signes dans l'image qui nous attouchait, à ce qu'elle nous donnait alors même qu'elle faisait prise avec nous.

Cela étant, nous continuons d'intercepter les échos d'une question : qu'est-ce qu'une image ? La réponse, à vrai dire, est toujours compliquée. Car l'image n'est pas, quoi qu'on en dise, ce dont nous sommes bannis. Elle cristallise, c'est-à-dire miroite, à la fois l'ordre sensible actuel et la dimension abstraite virtuelle. Son mode d'existence, nous l'avons répété en plusieurs endroits, est paradoxal. L'image est transductrice de signes qui ne sont pas soumis à l'exercice de ma propre volonté ou de celle d'autrui. Elle est, sur-le-champ, proposition d'une dimension plus-que-possible : aussi bien *ceci* (les formations sensibles) que *cela* (l'indéfini de l'expérience, excessive). C'est ainsi que l'image échappe à un destin idiolectal, spécifique, particulier. Image, toujours *contre mon gré*.

Il y a une vie dans les choses, irréductible aux échelles de perception qui s'en saisissent sous le mode du possible. *Se limiter à*, telle est pourtant la propension, par convention, de la perception. On ne doit pas se demander si nous percevons tout ce que l'image peut, mais au contraire affirmer ce qui à travers elle, malgré elle, est à la fois persistance et résistance non-actuelles. De ce que les images impliquent bien plus que ce à quoi la perception se limite, de ce qu'elles comprennent des qualités relationnelles (inséparables de leurs entités formées), cela nous indique que nous ne percevons pas seulement une surface (qui plus est utile), mais une occasion complexe ivre de tendances virtuelles, génératives. L'expérience d'une image ne se réduit pas à sa plaque sensible, à son existence en acte, elle désigne aussi ce qui en elle et autour est poétique de la relation.

Il n'est pas faux de dire que l'image est ce qui *n'a pas* de virtualité. Car *posséder* implique déjà une netteté perceptuelle—organisée autour du visuel—servant d'outil discrétionnaire à l'État-Capital. Dans la clarté de la perception, l'image est en effet exempte de virtualité ou de dimension pré-objective, et c'est pourquoi, dans les conditions onto-épistémologiques qui gouvernent l'ordre global/présent, nous pouvons sans hésiter l'identifier à un corps. Mais c'est aussi pourquoi, en mettant le doigt sur le centrisme oculaire de la blancheur évoqué par Frank Wilderson, que nous devons sans doute distinguer une certaine forme d'optique, tranché dans le visuel, d'une visualité, une poétique, attentive aux enchevêtrements élémentaires, charnels et planétaires.

Indiscrétion du poète-cinéaste, ne voyant plus l'importance d'exproprier la terre, de la cont(r)acter et de la démembrer ; de se placer dans une optique, toujours point de vue ou perspective *sur* le monde, mais d'œuvrer à une visualité cinématographique—écriture d'une lumière noire—qui ne sépare rien, d'autant que rien n'est séparable et organisable. S'il 'voit' c'est à travers l'indétermination du milieu dans lequel il est inséré, et non depuis on ne sait quel mirador, gonflé de sa faculté de juger.

Indiscrétion de voyant, inaliénable d'une poétique de la relation (anti-individualiste), permettant au faiseur d'image (qui nous concerne) d'éprouver les tendances, les allures, les pressions qui la travaillent—puisque ce qui se raconte, dans le déploiement du visible et du dicible, n'est pas simplement la représentation d'autre chose, c'est-à-dire d'un souverainisme esthétique. On ne dissociera donc pas ce que les poètes-cinéastes voient de ce qu'ils font, on ne confondra pas davantage leur vision avec une annotation positionnelle, quitte à les faire dépendre d'une extériorité ou d'une intériorité 'pures'. En ce sens, ils participent d'autant mieux aux stratégies de résistance et de modulation de l'existence que celles-ci sont à leur portée, au

travers non pas d'une spécification ou d'une spécialisation des techniques qui sont les leurs, mais bien plutôt en les situant au carrefour de diverses lignes ou pratiques à même de les transversaliser, de les rendre plus intimes aux fluctuations de l'expérience.

Contre la spéciation de la terre : dépossession du *moi*.

Faut-il encore indiquer que se spécialiser—assumer une position au principe de compétitions interspécifiques—c'est se ligoter à une niche égologique dont il est difficile de sortir, tant on ne sait *comment faire* lorsque l'urgence du nouvel habitus se fait sentir ? Au professionnalisme et à l'utilitarisme des spécialistes répond une esthétique^{chiv} dont le principe de mixtion et de transversalisation correspond de près à l'activité, au désir qu'est *une vie*. C'est d'ailleurs, le long d'une telle transversale, qu'on peut voir l'écologie d'Apichatpong Weerasethakul prendre forme, animé par un principe de construction relationnel immanent, anti-spécifique. De la télévision au musée, en passant par le cinéma et l'opéra, Weerasethakul se garde de bien d'arriver à une technicité suffisamment élevée, autrement dit stable, pour ne pas compromettre sa marge de manœuvres. Une coopérativité qui est elle-même conditionnée par cette visualité (indiscrétion) générale. C'est là une manière de se protéger contre ce qu'il s'agirait de désigner comme un empoisonnement et emprisonnement de la pensée, indifférente aux aspérités qui lui sont intrinsèques. Une ouverture des pratiques qui, selon Isabelle Stengers, est synonyme de constructivisme : « Le constructivisme, parce qu'il est antidote, définissant le pouvoir en tant que poison de la pensée, possède l'instabilité de ce qui, remède, peut devenir poison. Et il le devient dès que le terme est surchargé d'un qualificatif (constructivisme historique, social, psychologique, culturel, voire neurophysiologique) » (Stengers 2002 : 31). S'ensuit que le constructivisme, vers lequel cette thèse s'est acheminée, n'est *efficace* que s'il se transversalise et résiste à la qualification fossilisante des régimes d'équivalence^{chiv}.

La résistance n'est donc pas immunité. Elle *s'opère* dans le renouvellement de ce que signifie penser—à la limite de l'impensable, de l'explicable, de l'incroyable. Le confort et l'assurance n'ont de sens que pour celui ou celle qui s'annonce comme mandataire du savoir-faire et entend l'imposer à l'échelle de ce que ses idées et technologies de réduction ont à leur portée. C'est une des préoccupations majeures des œuvres de Weerasethakul, où les diverses formes du droit qui prennent pour objet la vie font place aux sabirs d'une expérience plus qu'humaine, en ce qu'elle a de mouvant, de redondant, de surabondant, et par ce fait même, en ce qu'elle a d'*inutile*, non pas comme ce dont on dispose à souhait, mais plutôt ce dont on reste surpris, peu importe la situation, de la surcharge de potentiels.

L'acte de penser est ainsi imprégné du principe d'une vie partie prenante d'une situation de passage, s'insérant d'emblée au sein d'une expérience collective, d'une vie immédiatement participative et jamais esseulée, en *montage* avec d'autres mouvements. À Nietzsche, contre Descartes, de rappeler à bon droit « qu'une pensée ne vient que quand *elle* veut, et non pas lorsque c'est *moi* qui veux » (1971c : 35). La volonté *de la pensée* ne pouvant être confondue avec ma volonté, subjectivée et personnalisée. On ne peut que souhaiter, dès lors, que la pensée *nous* advienne et *nous* entraîne pour un peu plus de vie et d'ardeur ! Que l'impensable, profondément inséré au cœur de la pensée, lui donne encore des raisons d'œuvrer, d'imaginer, de rêver. Qu'il est vrai, comme nous l'avons souvent répété, que l'expérience relationnelle ne métabolise pas encore de sujet pensant vis-à-vis d'un objet pensé, qu'elle est toute entière *pensée* et *processus* inappropriés, dépossédant de la moindre autorité. Ce qui incite à considérer l'expérience nue et immédiate pas plus comme chose en soi ou une écrasante certitude, que comme processus irréductible aux postulats objectivants et personnologisants.

Qu'est-ce que le sentir si ce n'est une pensée, une tendance, un mouvement de la pensée dans l'expérimentation, le jeu, l'enrhizomement, la relation ? Et si penser n'était autre que le geste qui met en question les valeurs établies, ce coup de chance dans l'expérimentation, cette problématisation faisant office d'ouverture du sens ? Et si penser, suivant les argumentations de Deleuze dans *Foucault*, n'était autre que l'acte de plier, de « doubler le dehors d'un dedans qui lui est coextensif » (2004 : 126) ? Dans le fond, ce qu'image ou métamodélise une cinéaste-poète (voyante) telle que Claire Denis c'est une zone d'habitabilité où la vie se crée des occasions de danser. Dans cette zone, qui n'est pas tant la figure d'un *espacement de temps* qu'une ligne topologique, une poétique de la vie y instaure un monde, un cosmos, une *chaosmose* soutenable y compris par des modes d'expérience tangentiels à ceux du vivant, et dont la cohabitation n'est autrement possible que par la coexistence essentielle (non-linéaire) du passé « avec le présent qu'il a été » (Deleuze 1985 : 106). Ce milieu intensif—cette méso-politique, récupérant ici le terme de Stengers—serait même l'antithèse du gouffre où nous aurions peur de nous engloutir, et où nous n'aurions à discerner pas même l'écho (et la trace matérielle) de nos mouvements de trans-apparition.

Pensée baroque : froissante, réelle et immédiate, en déphasage avec les perceptions médiatisantes et spatialisantes. Et, par conséquent, il ne s'agit pas de choisir entre l'humain et le non-humain, d'autant que nous nous devons de commencer avec la suprématie (blanche) de l'anthropie, mais de manière à l'entrouvrir, à le fissurer du dedans, en réciprocité étroite avec un dehors sans lequel il serait un abîme et un supplice. Le processus de trans-apparition que

nous avons avancé tout au long de cette thèse n'a pas pour visée de trancher un tel dilemme et de pencher en faveur de l'un (humain) ou de l'autre (non-humain, moins qu'humain ou quasi humain) ; il suffit de dire qu'il s'extase par-delà ce qui est bon ou mauvais de penser-faire. Il n'est pas visuel mais *envisageant* (au service de l'imaginaire). Et quiconque envisage l'investissement de ses forces (à savoir du désir) dans un composé autre que celui qu'il assume, en vue d'aborder un maniérisme en dépassement des images présupposées de la pensée, *pratique* déjà la trans-apparition.

Au service d'une image alternative de la terre

Notre incursion dans les cinémas de Claire Denis et de Lars von Trier nous aura préparé à la poétique de Weerasethakul, et à dépêcher ce dernier, tel un soliste, au-devant (mais pas au nom) de cette chorale d'images. Tant et si bien que sans leurs coupures, sans leurs différences, sans l'irrégularité de leurs emmêlements, nous n'aurions su comment performer le détournement de cette thèse. Autrement dit, il nous fallait Denis et von Trier pour jouer cette image alternative de la rondeur de la terre.

Nous avons voulu faire de ce dernier chapitre le plan, c'est-à-dire l'occasion d'une célébration des trajectoires, des aventures que préhendent les cinématographies de *Tropical Malady* et d'*Oncle Boonmee*. Prenons la peine de rêver, de donner-avec Apichatpong Weerasethakul et d'affirmer tout le sens de ce qu'il fait émerger. À l'instar de Weerasethakul, l'« ambition spéculative » (Stengers 2002 : 568) de cette thèse aura été de pourvoir à ce dont nous faisons l'expérience dans la perception la capacité d'exister en acte, pleinement, positivement, de restituer l'importance à laquelle ces événements perceptuels ont *droit* (d'un droit immanent) et qu'autrement, sous le torpillage des chiens de garde du réel, ils ne sauraient recouvrer. Il s'est agi d'expérimenter avec les limites de la connaissance, et d'obtenir de cette mise en situation des cinématographies de *Tropical Malady* et d'*Oncle Boonmee* que nous ne savons point ce que la terre peut. Aussi, dans un environnement hostile aux idées qui s'aventurent loin de l'équilibre, les films de Weerasethakul risquent à tout moment de faire l'objet d'une disqualification, d'une exclusion de la part de dispositifs méthodologiques opposés à la mise en relation de conventions, d'habitudes, de styles, de manières d'habiter l'expérience participant d'une nouvelle limite et plus grande—car plus enchevêtrée—immanence. La poétique que propose da Silva est une croyance de l'intrication élémentaire, comme co-appartenance, telle que la pratique Weerasethakul.

Il nous *appartient*—au motif d'une pensée créatrice—de sentir les modes d'existence et

de présence qui s'aventurent dans les images de *Tropical Malady* et d'*Oncle Boonmee*, ce qui en et autour d'elles *contrarient* nos habitudes perceptives. Leur prolifération implique que nous les enrichissions, que nous relayions leurs forces de résistance devant les tentatives d'élimination du « plan d'immanence de l'expérience » (Deleuze & Guattari 1991 : 101). Nul ne doit se sentir dans l'obligation de penser l'appartenance en vertu d'une hospitalité qui lui serait accordée ou comme allant de soi. L'appartenance, de toute façon, ne s'opère qu'en bordure des bonnes volontés. Elle métabolise un acte de résistance aux procédures de hiérarchisation et d'écémage qui tiennent les uns pour faisant effectivement partie de ce monde, équipés de la perception la plus catégorielle qui soit, les autres pour des contempteurs du réel (rationnel) supposé comme terrain privilégié des activités humaines, normées. Le trait qui dramatise la disjonction entre les deux est une ligne qui en réalité (subterfuge) sépare non seulement le normal du pathologique, mais également le légitime de l'illégitime—comme si la réalité de quoi que ce soit existant aussi bien en germe qu'en actualité se devait d'être tranchée par le savoir de ceux qui ne jurent que par la subjectivité. C'est là une appréciation que nous ne partageons pas. La perception catégorielle a valeur d'usage dans la mesure où elle participe de la survie de l'espèce qui la sollicite comme un outil pratique. Il n'en demeure pas moins que le monde et ses multiples paysages relationnels ne s'adresse guère à une époque dominée par une forme de vie spécifique et tend plutôt à résister à notre aptitude à tout mettre en vrac. Le monde ayant suffisamment de patience envers notre actualité, comment se fait-il que, dans le courant de l'existence, nous nous montrions si peu redevables et soyons si enclins à délibérer ? Une telle attention est pourtant garante de la ténacité et de la longévité de notre être.

L'appartenance se réclame d'une attention féconde à ce qui se trame dans l'entour de chaque entité, coïncidente même à l'émergence de telle entité, immanente au champ de l'expérience, se faisant. Une *philia* transversale, intensive. Appartenir, ce n'est pas se sentir captif d'un système nous pressant d'agir d'une façon plutôt qu'une autre, toujours au nom d'une efficacité prouvée et formatée (et donc au mépris des spécificités des milieux qu'elle rencontre) ; ce n'est pas souscrire, non plus, à un agenda auquel nous serions sommés de nous plier. Non, l'appartenance fait appel à l'*immémorialité* et à la *futurité* d'un savoir émergent.

Que nous apprennent les primitifs, les revenants, les signes existentiels qui, bien que nous étant moins familiers, nous forcent pas moins à sentir et à penser ? C'est une question qui à trait à une pédagogie processuelle, ouverte à ce qu'elle *conditionne* comme potentiel ou pré-individuel. Une pédagogie dont l'ambition n'est pas de se recroqueviller sur elle-même sitôt après s'être déployée, mais au contraire de rester pleinement impliquée dans le procès créateur

du monde. Ce à quoi le pragmatisme spéculatif nous oblige, pour faire écho à la conjonction de penser d'Isabelle Stengers, c'est de nous montrer attentifs à l'entour de toute situation présente et émergente, à la marge d'espoir et d'ignorance dont se dote une actualité. Penser, c'est prendre à bras-le-corps les « aventures d'idées » (Whitehead, 1967) qui, proliférant sur le plan des images, sollicite notre attention, et non pas pour une évidence que là où se fait quelque chose, dans le présent, il y a pénurie de potentiel et crise d'imagination. Le pragmatisme spéculatif procède d'une création et d'une expérimentation de valeurs, et se soustrait en ce sens à l'assainissement de l'expérience, à l'affaiblissement de ce tout qu'elle contient au nom d'une téléologie, d'un évolutionnisme sourd aux modes de co-habitation en excès de l'observation directe. Est-ce au nom d'un instrumentalisme barbare, dès lors, que nous laissons au dehors du champ de notre attention ces propositions de mondes à habiter *avec* ? Le pari de Weerasethakul consiste en effet à ébaucher les contours d'une zone d'habitabilité où viennent à coexister des manières de faire qui, d'un point de vue strictement rationaliste et neurotypiques, semblent tout à fait impossibles. Nonobstant, les survivants, les sur-existants que fait intervenir le poète-cinéaste jouent un rôle qu'il ne s'agit pas tant d'élucider (autrement dit d'expliquer) que d'expérimenter et de pratiquer.

Hiatus des images

Pensons la proposition suivante : que l'image ne soit jamais entièrement achevée, n'ayant jamais réellement commencé. Qu'elle a valeur de hiatus facilitant l'émergence du sens : reconnaissance et création de zones d'ignorance dans et par lesquelles de nouvelles formes d'expérience collective ont *encore* une chance de co-émerger. Que l'image, en d'autres termes, est une coupure œuvrant dans et par l'énième ambition du devenir.

Penser l'image, avec Weerasethakul, comme une expérience quelconque, c'est-à-dire ce dont l'écoulement ne porte sur quoi que ce soit en particulier, dont la nature si vague et indéterminée la place par-delà les inférences en boucle (fini-infini) pour lesquelles l'être du positivisme voue un genre de culte. Aussi, bien des hommes trouvent leur félicité à penser la finitude de leur être, se subordonnant sans trop de mal à la tyrannie de toutes sortes de figures infernales. Bien des hommes se laissent facilement impressionnés et développent comme une sorte d'aigreur envers l'indéterminé—à l'évidence, ceux-là *se tuent* à savoir ce à quoi va ressembler le futur. Et plus ils le connaissent, moins ils le veulent, ou ce qu'ils veulent, au-delà de la détermination totale de l'avenir, c'est un besoin pressant de se sentir honteux et coupables.

Le réel est une fabrique sans arrière-pensées, sans même les extrémités que nous tendons

à lui attribuer. Un courant sans idée directrice : bien qu'il ne cesse lui-même de couper et d'aller par ailleurs. Il ne sait que faire ou comment satisfaire aux commandements de notre raison : son essence étant de couper et de passer, d'emmêler dans une attente insupportable, invivable des scènes dont nous tenons pour certaine leur séparation, les unes pour révolues, quant aux autres, participant d'un futur non encore advenu. N'y a-t-il à notre connaissance de dispositif d'aménagement du réel plus perfectionné (plus intentionné) que la certitude dont se sont doté les êtres conscients. L'humain en première ligne. Or, dans la réalité, les choses se passent plus intensément que prévu, plus vivement que nos normes de contrition, *plus qu'il ne faut*. En quoi la conscience—on ne se fera pas faute de le souligner—dans son rapport à la réalité, est éminemment du retard. Et sans avoir à quitter ce rapport des plus insatisfaisants, il est alors une nécessité de rappeler que les termes « avant » et « après » sont des abstractions qui déterminent pour nous une utilité pratique. Il s'agit bien de rompre avec certaines facilités d'esprit la refusant de manière systématique d'une nécessité pratique. D'autant que les tenants d'un appauvrissement et d'une ossification de l'expérience procèdent au sein d'un présent si défini, si intériorisé et sclérosé au point où ils se contenteraient d'un monde où rien ne bougerait, où rien ne passerait.

Weerasethakul crée des images comme autant de mondes et de concepts vibrants, actionnables, de manières capables de mouvoir l'existence. Or, l'importance que revêt pour nous les signes existentiels du cinéaste tient précisément à sa façon de donner lieu à une contre-effectuation des processus de colonisation de la pensée, aux puissances d'humiliation et de confiscation de l'expérience dont la systématique s'applique à décrédibiliser les créations qui s'activent à la construction d'écarts non-plausibles, s'affairent à fréquenter des voies étrangères à ce qui implique une réduction au Même, en marge des sentiers balisés, des routes sur lesquelles l'on voudrait bien les faire dérailler. Les agents du catastrophisme, qui est cet autre nom d'un rationalisme tout aussi barbare^{clvi}, sont vites à qualifier d'idiotie cette attitude qui consiste à résister à l'imminence ; de marquer au fer rouge celles et ceux qui œuvrent à autre chose qu'une tragédie destinale d'où ressortirait indemne pas même la virtualité de l'existence. Mais le réductionnisme, disons-le une bonne fois pour toute, n'est pas irrésistible.

Recouvrer la foi en une autre fin du monde

La joie, si grande soit-elle, qui anime les *mises en situation* de Weerasethakul relève d'une foi immanente sans laquelle le présent serait bel et bien siphonné de ses potentialités non réalisées, réduit à un genre de forme inamovible, statique, sans vecteur de passage, barrant d'un

trait l'émergence de toute singularité. Avoir une foi immanente fait éclater toute espèce de lucidité au regard de ce qui vient, et en même temps oblige à reconnaître ce qui, à la bordure de ce que nous tenons pour une situation présente, ouvre sur une marge d'ignorance et d'indétermination ; à mettre en flottement une certaine idée du vrai. La foi de Weerasethakul est immanente en ce qu'elle fait retrait par rapport à un conditionnement, à un enfermement du présent, et se concentre sur ce qui est susceptible de donner lieu à une préservation du mouvement.

Cette joie fait appel à une vivacité qui est redressement contre l'à-plat du présent auquel la conscience thématique attribue une utilité pratique. Elle est ce que procure la reconnaissance d'une zone d'ignorance et d'habitabilité afférente au présent, par laquelle le mouvement, la vie, l'exister ont la possibilité de continuer. C'est dans les conditions métastables instillées par une pédagogie radicale, spéculative, que le savoir immanent au champ de l'expérience se fait en même temps émergent, est à même de se constituer, de se construire du dedans, traitant ainsi avec le plus grand soin, mais aussi la plus grande estime, les signes existentiels composant la trame de l'expérience. « La vérité n'est pas 'là-dehors'. Elle est se faisant » (Massumi 2007 : 112). Dire de l'image qu'elle est une expérience, c'est invoquer ce savoir qui lui est intrinsèque et auquel aussi bien Weerasethakul, ses protagonistes, que nous-mêmes, participent au décollage. La joie est par là inséparable de la mise en métastabilité des rapports de forces, qui deviennent aussitôt d'infection, de mélange.

Il est un soulagement, et pas des moindres, que de se sentir libéré d'une certaine détermination du vrai compris en tant qu'objet pratique ; de se rendre capable de sentir et de penser alors même que les appareils politiques contemporains n'ont de cesse de saper nos manières d'exister, de nous montrer en quoi nous sommes impuissants, des incapables dont ils s'assurent toutefois qu'ils soient continuellement à disposition, éveillés, enrôlés sur le marché de la compétitivité, quittes à s'occuper, aussi longtemps que cela est nécessaire, de *qui* nous sommes, du goût, de la vie, du désir qui ont trait à ce « qui ». Et si nous sommes à ce point (c'est-à-dire supposément) impuissants c'est dans la mesure où notre incroyance s'expose au grand jour, où nous n'arrivons plus à donner de sens à la réalité à laquelle néanmoins nous participons. Ce n'est qu'en recouvrant notre lien au monde, à la fois notre *confiance* et notre *croyance* en ce dernier que nous augmentons notre « puissance d'agir et de penser » (Lapoujade 2007 : 115). Ce n'est qu'en restaurant notre foi immanente et immédiate en la réalité dont nous faisons l'expérience dans la perception que nous sommes à même de nous sauver des pulsations paniques et des paralysies que suscitent aussi bien le scepticisme que le nihilisme partout

présents et envahissants.

La néolibéralisation des relations consiste en cette infantilisation (comme réduction des puissances d'agir et de penser) perpétuelle de l'être, en la destruction et mystification de l'exister. On perd ainsi la relation, l'activité transductive qu'est la relation au profit d'un formalisme qui ne retient tout au plus que des états individués, sans modalité désirante, des êtres inopérants ne pouvant qu'assister passivement au saccage de leur environnement. On voit bien, par exemple, que de la réelle capacité critique (immanente et active) de l'exister, les ressorts mass médiatiques se sont tout simplement détournés. Mais « [l]a cruauté et l'infantilisme sont une épreuve de force même pour ceux qui s'y complaisent, et s'imposent même à ceux qui voudraient y échapper » (Deleuze 2003 : 176).

Les raisons de croire en ce monde-ci vont en se raréfiant et l'horizon s'amincit au fur et à mesure. Si l'on peut en effet parler d'un retour en force du ressentiment c'est très précisément en raison de la frustration que distille les dispositifs qui ont partie liée avec le capitalisme (toujours racialisé, toujours genré et sexualisé) ses procédures de blocage, ses inégalités bien senties. Dans les minutes qui suivent la forclusion de l'imagination (et imagination vaut ici pour la continuation de l'exister), l'espoir est ce dont on devient rapidement sans nouvelles, ce dont l'obsolescence provoquée suffit à en faire un indésirable parmi les indésirables. À (trop) bien y réfléchir, quel existant aurait aujourd'hui le toupet d'espérer ?

Mais la ringardise de l'espoir ne soulève qu'avec le verrouillage systémique et systématique du savoir pour lequel notre époque semble se passionner. C'est là l'un des ravages les plus notoires, les plus pérennes de l'hylémorphisation de l'exister, de son explication par une idée, une vérité *valant la peine* de faire autorité par-dessus une flopée d'incompétents, d'individus pris pour de simples consultants. N'ont alors valeur de vérité que les instances stabilisées, les formes hautement définies, les composés individués faisant état de résultats quantifiables. Or, ce savoir n'admet pas la relation comme principe de construction dans la mesure où il ne tient pas compte du rôle singularisant que jouent les savoirs implicites à l'expérience ; il nie, à force d'expropriation, la capacité de relation et d'activation des êtres, des réalités sociales moléculaires (moins stables) susceptibles de *déformer* l'ordre des valeurs établies, comme s'ils n'avaient pas rang de réalités constituantes. C'est à force de détermination du présent, désolidarisé de ses zones d'ignorance, que le doute et le ressentiment se font monnaie courante. La trans-apparition perd de fait sa singularité, de sa profondeur réelle et originelle, de ce en quoi elle est Inégale et Incommensurable. Certes, il faut faire attention à ne pas hypostasier à tout-va la métastabilité comme règle d'endurance. Toujours est-il que le rôle

singularisant d'une réalité (humaine et plus qu'humaine), autrement dit sa trans-apparition, est sensiblement réduit dans des conditions stabilisées pour de bon.

S'il importe de souligner que nous ne savons pas encore ce dont nous sommes réellement capables, c'est en vertu d'une réciprocité étroite entre réalités de différentes textures s'informant les unes les autres dans l'exercice d'une relation anoriginale. C'est dans ce sens que l'on peut dire que la relation *fait* la connaissance—du moins apprécier cette dernière pour sa valeur de « relation entre deux relations » (Simondon 1995 : 81).

Il ne s'agit pas de s'adonner à une feinte ignorance et tourner en dérision le ton menaçant que prennent et les humains, et la terre, et le ciel, et le plus que conscientiel. Notre époque est si saturée par des effets d'annonces, qu'il en devient presque absurde, sinon ridicule d'en appeler à un contre-pouvoir, à la production d'un effet de contre-vérité, ce dont, précisément, le biocapitalisme se nourrit, à savoir de ses propres effets de contradiction et mises en état de guerre permanente. Et il nous est assez facile d'étouffer notre rire devant les remontrances des politiques de l'anthropocène qui déjà nous annoncent ce à quoi il faut s'attendre.

Alors, mettons-nous à l'heure de la différence et de « son expérience cruciale » (Deleuze 1968b : 71), qui ne suppose rien de plus que ce qu'elle est, *au plus profond*, cette liberté, cette animalité, cet affect qui ne connaissent encore rien des oppositions et des limitations auxquelles l'on chercherait surnoisement à les enchaîner. *Sympathiser avec Weerasethakul* c'est donc prendre part à cette suite d'aventures que les rigueurs interdisent, mais sur un mode qui n'est pas celui d'un renoncement, mais bien d'une prolifération de styles qui n'ont pas vocation à être rationalisés par les succédanés d'un universel généralisant. Construire avec lui une voie dont on ne saurait garantir qu'elle est la meilleure, mais au moins promouvoir qu'elle présente l'avantage d'expérimenter des manières de libérer en nous le désir, le plaisir, cette force que Nietzsche appelait, assez curieusement du reste, volonté de puissance.

Ne pas avoir honte de rire, ne pas se résigner au motif d'une quelconque évidence, d'une image, d'une idée qui serait bon ton de véhiculer. Weerasethakul n'est pas le moins du monde préoccupé par un destin commun dans lequel il s'agirait de sauter à pieds joints. Vous qui lisez et pratiquez ce texte n'êtes pas obligés de croire à un contenu particulier, mais rien ne vous oblige, non plus, de généraliser ce que vous jugez pour intéressant et important à tout le champ de l'expérience. « Tout le monde » ne s'accordera point à se signaler de la manière que vous le faites. La généralisation ou standardisation de l'expérience ne doit jamais devenir mot d'ordre. Couper, connecter, rire dans une époque qui se veut si solennelle : voilà ce que nous pensons-faire. Philosophie cruciale.

Notes

¹ Tel est du moins le diagnostic que nous partageons avec Henri Bergson lorsque notamment celui-ci avance que : « L'insuffisance de nos facultés de perception—insuffisance constatée par nos facultés de conception et de raisonnement—est ce qui a donné naissance à la philosophie. » (1938 : 146)

² La philosophie processuelle d'Alfred North Whitehead a réputé suspecte la thèse d'une « sensation pure » qu'elle ne s'est jamais privé de décrier, au point où Whitehead ait pu avancer à son propos qu'elle est une « critique de la sensation pure » (1978 : 113). Le point sur lequel Whitehead insiste, en témoin à charge contre les doctrines de Hume, c'est que le mode d'activité de la perception va bien au-delà de ses itérations actuelles et sensibles : à la vitesse d'expression du présent, le passé et le futur immédiats sont immanents à l'émergence d'une occasion, ils y participent comme conditions réelles, affectives à son effectuation. Leur mode d'existence n'étant plus ou pas encore de l'ordre du possible mais du virtuel, de ce qui survit ou est objectivement immortel—ce dont le mode d'importance dépasse largement toute considération actuelle. Ils sont infra-sensibles (*nonsensuous*) en ce que leur manière d'exister déborde le spectre de l'expérience possible. « The immediate past as surviving to be again lived through in the present is the palmary instance of non-sensuous perception » (1967 : 182). Le virtuel—et c'est là une prise de position avec laquelle les postulats de Bergson et de Deleuze font consensus—n'est perceptible que dans ses effets. Le présent sensible est indissociable aussi bien de l'immanence du passé que de l'imminence du futur qui, simultanément, co-exercent sur lui une *influence générative*.

³ En ce qui a trait à la philosophie des processus, dont le plan d'œuvre n'est ni humaniste ni subjectiviste, nous nous travaillerons à partir des ouvrages d'Alfred N. Whitehead.

⁴ Ce qui, immanquablement, n'est pas sans conséquence dès lors qu'il s'agit de montrer que l'expérience ne dépend pas d'un sujet conscientiel et intentionnel, et que ce dernier n'est qu'un effet de la productivité du premier. Graduellement, cette introduction démontrera que n'importe quel sujet disant avoir une expérience ne précède pas cette expérience qui, bien au contraire, l'instaure ou le compose.

⁵ Bien que de tels enjeux dépassent largement le cadre de cette étude, et que celle-ci ne peut prétendre à l'exhaustivité. Les chapitres qui suivront dégageront des pistes et des perspectives supplémentaires.

⁶ « Pour », comprenons bien, à visée intentionnelle dans l'acte de conscience.

⁷ « Dans le cas d'une perception dirigée de façon immanente ou plus brièvement d'une perception immanente (dite « interne »), la perception et le perçu forment par essence une unité sans médiation, l'unité d'une cogitatio concrète unique » (Husserl 1986 : 123).

⁸ En atteste l'extrait qui suit : « Moi et chaque autre nous sommes donc hommes entre autres hommes. (...) Il est également clair que les hommes ne peuvent être appréhendés que comme trouvant (en réalité ou en puissance) d'autres hommes autour d'eux. La nature infinie et illimitée elle-même devient alors une nature qui embrasse une multiplicité illimitée d'hommes (et, plus généralement, d'animalia), distribués on ne sait comment dans l'espace infini, comme sujets d'une intercommunion possible » (Husserl 1986 : 110).

⁹ Tout de suite dire que l'hypothèse selon laquelle il n'y a de perception et de philosophie qu'à partir d'une expérience pré-personnelle, et anonyme, avait déjà pu trouver son sens dans la *Phénoménologie de la perception*, où Merleau-Ponty s'exprime dans les termes qui suivent : « La perception, dit-il, est toujours dans le mode du 'On'. Ce n'est pas un acte personnel par lequel je donnerais moi-même un sens à ma vie. Celui qui, dans l'exploration sensorielle, donne un passé au présent et l'oriente vers un avenir, ce n'est pas moi comme sujet autonome, c'est moi en tant que j'ai un corps et que je sais 'regarder'. Plutôt qu'elle n'est une histoire véritable, la perception atteste et renouvelle en nous une 'préhistoire' » (1945 : 287).

¹⁰ D'un mot, la notion de chair à la fois traduit et étend le sens de ce qu'exprimait déjà le philosophe quelques années plus tôt, savoir que : « La perception est justement ce genre d'acte où il ne saurait être question de mettre à part l'acte lui-même et le terme sur lequel il porte. La perception et le perçu ont nécessairement la même modalité existentielle, puisqu'on ne saurait séparer de la perception la conscience qu'elle a ou plutôt qu'elle est d'atteindre les choses » (Merleau-Ponty 1945 : 433).

¹⁰¹ On comprend mieux la nature du reproche que lui font—dans un style parfois lapidaire—Deleuze et Guattari dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*. À la tendreté et à la « texturalité » de la chair merleau-pontienne Deleuze et Guattari lui préfèrent un incorporel, une vie non-organique : l'affect trans-situationnel. La chair que Merleau-Ponty fait assumer aussi bien au monde qu'aux corps parmi les corps qui l'habitent est « trop tendre », trop charnelle pour pouvoir à la fois sentir et penser l'ordre relationnel immanent, la dimension virtuelle de la réalité. Le leitmotiv de *Qu'est-ce que la philosophie ?* peut être formulé comme suit : l'art ne peut se résumer à la finitude du corps vécu ; les compositions esthétiques peuvent nous donner accès à des forces non vécues, à des devenir non subjectifs.

¹⁰² Nous pouvons notamment y lire ceci : « Selon Whitehead, la Nature est une espèce d'activité d'état ; activité qui s'exerce sans être comparable à l'activité d'une conscience ou d'un esprit. Si on ne peut pas l'arrêter, ce n'est pas parce qu'elle est faite d'instant, mais parce qu'elle est activité, qu'elle se fait » (1995 : 160-161).

¹⁰³ Il est d'ailleurs peu surprenant que Merleau-Ponty indique ouvertement, sur la même page, les limites que rencontre le concept de nature d'après Whitehead au contact des présuppositions (préoccupations) phénoménologiques qui sont les siennes : « Ce passage de la nature, passage au sens d'*Aufhebung*, indique que la nature ne se réduit pas, selon Whitehead, à la transcendance de l'Être. Mais qu'est-ce donc alors, positivement, que cette Nature ? À cela, Whitehead n'apporte pas d'éclaircissement décisif. (...) Si la Nature n'est pas objet de pensée, c'est-à-dire simple corrélatif d'une pensée, elle n'est pas non plus sujet assurément, et cela pour la même raison : son opacité, son enveloppement. C'est un principe obscur » (1995 : 162).

¹⁰⁴ Au corps vécu phénoménique, Deleuze et Guattari ripostent avec le « Corps sans organes » auquel ils y consacrent un chapitre entier dans *Mille Plateaux*. Aussi, le CsO, dont ils utilisent eux-mêmes l'abréviation, ne s'objecte pas tant aux organes qu'à « cette organisation des organes qu'on appelle organisme. » (1980 : 196). « Car le CsO est tout cela : nécessairement un Lieu, nécessairement un Plan, nécessairement un Collectif (agencant des éléments, des choses, des végétaux, des animaux, des outils, des hommes, des puissances, des fragments de tout ça, car il n'y a pas « mon » corps sans organes, mais « moi » sur lui, ce qui reste de moi, inaltérable et changeant de forme, franchissant des seuils) » (1980 : 200).

¹⁰⁵ « For as to what is said of the absolute existence of unthinking things without any relation to their being perceived, that seems perfectly unintelligible. Their *esse* is *percipi*, nor is it possible they should have any existence, out of the minds or thinking things which perceive them » (1988 : 54).

¹⁰⁶ « La perception n'est jamais un simple contact de l'esprit avec l'objet présent ; elle est tout imprégnée des images-souvenirs qui la complètent en l'interprétant. Le souvenir-image, à son tour, participe du « souvenir pur » qu'il commence à matérialiser, et de la perception où il tend à s'incarner : envisagé de ce dernier point de vue, il se définirait une perception naissante » (1939 : 147).

¹⁰⁷ Perception conventionnelle que Bergson assimile d'ailleurs à une « conception intellectuelle » du temps, l'appréhendant à la manière d'un objet divisible, mesurable, sécable.

¹⁰⁸ Présence dont la temporalité m'a visiblement dépassé, ne sachant depuis quand elle—araignée si discrète—est là à me peser, à me penser, à me sentir de tout mon corps vibrer et moi-même penser.

¹⁰⁹ Quelle que soit l'action entreprise, la confiance est un prérequis : « Pour peu que la confiance manque les perceptions ne suffisent plus à nous faire croire à ce monde, à le faire signifier » (Lapoujade 2007 : 109).

¹¹⁰ Tout ce que l'environnement offre, tout ce qu'il pourvoit est analysable en termes de ce que le théoricien James J. Gibson désigne sous le nom d'affordances, autrement dit de prises. « The affordances of the environment are what it offers to the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill » (1979 : 127). Toute image-perception peigne son environnement pour ne garder que ce qui pourra la supporter. Une affordance est donc ce que le milieu de l'animal a à lui offrir comme surface praticable. Gibson ne la décrit pas comme une surface de support pour rien. « The observer may or may not perceive or attend to the affordance, according to his needs, but the affordance, being invariant, is always there to be perceived. An affordance is not bestowed upon an object by a need of an observer and his act of perceiving. The object offers what it offers because it is what it is » (1979 : 139).

¹¹¹ Tout ceci, naturellement, est relatif à la taille et au poids de l'animal. Il est fort à parier qu'une mygale, pouvant peser de 60 à 90 grammes, fasse une interprétation aussi bien des tiges, des bourgeons que des pétales de l'orchidée comme étant des domaines incapables de lui prodiguer, conjointement ou séparément, une surface de support.

Comme pour l'humain, la trop haute sophistication et fragilité de l'ornement floral ne lui donnent le moindre indice d'une prise, d'une affordance.

^{xxx} Une proposition que relance par ailleurs Isabelle Stengers, composant avec l'œuvre de Whitehead : « Un événement, affirme-t-elle, n'est pas ce qu'il est en raison des autres événements, mais en raison de la saisie qu'il réalise de ces autres événements, de la manière dont il les « préhende », des aspects sous lesquels il les prend en compte en se produisant lui-même. Jamais un événement n'a donc, en tant que tel, le pouvoir de définir lui-même ce que sera son action, ou son effet, ou son influence sur autre chose. L'aspect de lui-même qui est pris en compte et contribue dès lors à l'explication du compte ne préexistait pas en tant que tel à cette prise en compte. Action, effet, influence, tous ces termes qui semblent désigner des relations « externes », où une transformation est explicable par quelque chose d'extérieur, sont relatifs à l'endurance » (2002 : 213-214).

^{xxx} Nous attirons ici l'attention sur la façon très originale qu'à la philosophe Erin Manning de s'engager avec le problème de la neurodiversité, et plus particulièrement celui de la perception autistique. L'on pourrait tenter de résumer son propos de la manière qui suit : les autistes sont, eux aussi, artistes ; autrement dit capables d'une expérience esthétique. C'est une absurdité, nous dit Manning, que d'imaginer l'autiste incapable d'empathie et de relation, que de le supposer moins humain ou normal en raison de la manière, singulière, qu'il a de « danser » la perception. Cf. Erin Manning, *Always More Than One: Individuation's Dance*. Durham : Duke University Press, 2013.

^{xxx} Il va sans dire que le lien entre perception et relation est l'une des pistes, si ce n'est la plus centrale, que nous explorerons tout au long de la présente argumentation. De ces questions étho-écologiques, Erin Manning retient que l'échelle perceptive humaine ne peut valoir comme barème lorsqu'il s'agit de transversaliser les mondes ou façons de faire-monde. Témoigne l'extrait qui suit : « A transversal, ontogenetic concept of the ethical can never begin with the human or with the body as such. To situate the ethical on the macropolitical scale of human interactivity is to underestimate the hold preconceptions have on our engagement with difference. It is to put too much faith in a politics of representation where the force of a life—the protopolitical bare activity of collective individuation—has been backgrounded by the systems that place the human above all else » (2013 : 171).

^{xxx} « La philosophie commence dans l'étonnement. Et, au terme, quand la pensée philosophique a fait de son mieux, l'étonnement persiste. » (Whitehead 2007 : 216).

^{xxx} « Penser par le milieu », ainsi que le propose Deleuze, de celles et ceux jouant alors pour nous un rôle d'intercesseurs, ne serait-ce que pour composer avec et à travers eux, nécessite non pas de tisser des liens, quand bien même hypothétiques, comme on tisserait un réseau à partir de ficelles et d'objets finis, mais d'œuvrer à l'apparition de quelque chose qui, dans le fond, ne soit ni à l'image d'une collaboration consentie, ni à l'image d'une totalisation hiérarchique d'éléments ou de domaines contraires.

^{xxx} C'est ici qu'on est appelés à réitérer la charge active/affective du milieu par lequel l'événement de la pensée devient possible. C'est ici qu'il faut écarter d'un seul revers la soi-disant neutralité de l'art, ainsi pris pour objet de reconnaissance.

^{xxx} Il faut donner raison à William James lorsque, conformément à sa méthode pragmatique, il relève le caractère processuel, transformationnel et émergent du vrai. Il nous suffit ici de citer un des passages du Pragmatisme les plus explicites à ce sujet : « La vérité se fait, tout comme la santé, la richesse et la force se font au fil de l'expérience » (2010 : 227). Ne sont vrais que les processus immanents, conjugués au participe inconscient de l'expérience.

^{xxx} De là, que Guattari n'hésite pas à présenter l'expérimentation rhizomatique sous la forme d'une cartographie amovible, toujours « susceptible de recevoir constamment des modifications » (1978 : 18). De nouveaux débrouchements peuvent ainsi surgir à n'importe quel moment. Il n'est pas de démarche ou de carte à suivre, mais que des cartographies à faire. Une multiplicité rhizomatique est un régime différentiel fonctionnant sous un mode non pas descriptif mais pragmatique. C'est une perspective expérimentale entre les choses et les êtres, mais non pas sur eux.

^{xxx} Deleuze, dans *Logique du sens* : « Dans la singularité des paradoxes rien ne commence ou ne finit, tout va dans le sens du futur et du passé à la fois. Comme dit Humpty Dumpty, on peut toujours s'empêcher de grandir à deux, l'un ne grandissant pas sans que l'autre rapetisse. Rien d'étonnant si le paradoxe est la puissance de l'inconscient : il se passe toujours dans l'entre-deux des consciences, contre le bon sens, ou derrière le dos de la conscience, contre le sens commun » (1969 : 98).

^{xxxx} Penseur de l'intempestif, Nietzsche participe tout au long de cette Thèse à l'introduction d'un trou noir, d'une fissure dans l'organisation digeste du temps universel généralisant : « Qu'exige de lui-même le philosophe, en tout premier et dernier lieu ? De terrasser lui-même son époque, de devenir « intempestif ». Par suite, contre qui lui faut-il mener son combat le plus pénible ? Contre ce qui justement fait de lui un enfant de son siècle » (2007 : 7).

^{xxxx} Citons ce passage, décisif : « Celui qui appartient à son temps, le vrai contemporain, est celui qui ne coïncide pas parfaitement avec lui ni n'adhère à ses prétentions, et se définit, en ce sens, comme inactuel ; mais précisément pour cette raison, précisément par cet écart et cet anachronisme, il est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps. (...) La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances ; elle est très précisément la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme. Ceux qui coïncident trop pleinement avec leur époque, qui conviennent parfaitement avec elle sur tous les points, ne sont pas des contemporains parce que, pour ces raisons mêmes, ils n'arrivent pas à la voir. Ils ne peuvent pas fixer le regard qu'ils portent sur elle » (Agamben 2008 : 10-11).

^{xxxx} Il y a quelque chose de monstrueux, d'extravagant, de géant dans la vie qui demeure impossible à restituer sous quelque aspect formel.

^{xxxx} Topologique car il n'est pas un bout précis par lequel aborder ces images. Le topologique n'a aucune façon de déterminer ce qui pour lui est un début et ce qui constitue une fin. Il se définit par ses capacités transformatives auto-référentielles.

^{xxxx} « What moves as a body returns as a movement of thought » (2009 : 1). Telle est la proposition avec laquelle Erin Manning inaugure *Relationscapes* dont le récit tout entier est aussi bien un témoignage qu'un apprend-tissage. Et, d'ailleurs, comment est-ce qu'une Thèse exprimerait autre chose qu'une conséquence, qu'un témoignage, qu'un apprend-tissage ?

^{xxxx} Et ceci d'autant que, comme nous l'a démontré Gilbert Simondon, ce n'est que dans les conditions que pourvoit un « système métastable riche en potentiels » (incluant le devenir, porteur d'héccéités ou d'événementialités), qu'une in-formation (par prise de forme continue), qu'un étonnement de la pensée (par le choc, la commotion), bref, qu'une « individuation de la connaissance » peut être rendue possible (1995 : 24-34).

^{xxxx} Voir Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*. Paris : PUF, 1968b.

^{xxxx} « La philosophie a besoin d'une non-philosophie, comme l'art a besoin de non-art, et la science de non-science. Ils n'en ont pas besoin comme commencement, ni comme fin dans laquelle ils seraient appelés à disparaître en se réalisant, mais à chaque instant de leur devenir ou de leur développement » (Deleuze & Guattari 1991 : 205).

^{xxxx} Les développements consacrés à l'échappement et au débordement de l'affect par B. Massumi en offrent une confirmation intéressante : « Affects are virtual synesthetic perspectives anchored in (functionally limited by) the actually existing, particular things that embody them. The autonomy of affect is its participation in the virtual. Its autonomy is its openness. Affect is autonomous to the degree to which it escapes confinement in the particular body whose vitality, or potential for interaction, it is. Formed, qualified, situated perceptions and cognitions fulfilling functions or actual connection or blockage are the capture and closure of affect » (2002 : 35).

^{xi} « Il n'y a pas de possibilité d'existence locale séparée, autonome. Le milieu environnant entre dans la nature de chaque chose » (Whitehead 2007 : 181).

^{xii} « Les participations, les noces contre nature, sont la vraie Nature qui traverse les règnes » (Deleuze & Félix Guattari 1980 : 295).

^{xiii} Deleuze ne manque pas d'attirer notre attention sur la triple fonction opératoire de l'intuition comme méthode la plus rigoureuse du bergsonisme : « essentiellement problématisante (critique des faux problèmes et invention des vrais), différenciante (découpages et recoupements), temporalisante (penser en termes de durée) » (1966 : 28).

^{xiv} Chaque corps étant ainsi capable d'être pris dans un point de vue différent, dans autant de perceptions qu'il puisse y en avoir. Cette capacité infinie de relations témoigne de l'existence en chacun et en chacune d'une dimension pas tout à fait actuelle, en dépassement du travail sélectif, de l'organisation sensori-motrice.

¹⁴⁰ H. Bergson, dans *La pensée et le mouvant*, émet ainsi l'hypothèse que l'art serait à même de « nous montrer qu'une extension des facultés de perception est possible » (1938 : 150-151).

¹⁴¹ Plié, on soupçonne, dans le drame qui donne grand vainqueur l'analogique—qua l'anarchisation de la logique ?

¹⁴² « Il est impossible de méditer sur le temps et sur le mystère du passage créateur de la nature, sans une émotion irrésistible face aux limites de l'intelligence humaine » (Whitehead 1998 : 88).

¹⁴³ Et l'on peut d'ores déjà établir que ces différentes adresses à la caméra ne feront que rendre sa présence plus sensible, ainsi que le feront les prises à l'épaule par la suite. C'est là un leitmotiv dont il est nécessaire de prendre conscience à l'examen de cette séquence et de sa fonction non illustrative.

¹⁴⁴ Ophélie, rappelons-le, est un personnage issu de la tragédie en cinq actes de William Shakespeare, Hamlet. Ophélie, fille de Polonius, entretient une idylle avec le prince Hamlet malgré la mise en garde de son père. Hamlet provoque la mort de Polonius par erreur. Ophélie perd la raison et est retrouvée morte noyée dans un ruisseau.

¹⁴⁵ Viola et Sellars sont tous deux à l'origine d'une adaptation de l'opéra de Wagner intitulée *The Tristan Project*, présentée pour la première fois au public en 2005 à l'Opéra National de Paris.

¹⁴⁶ Le manifeste ainsi que le Vœu de Chasteté, tels que rédigés par von Trier et son acolyte Vinterberg, peuvent être consultés sur le site internet : <http://www.dogme95.dk/>

¹⁴⁷ Il n'était nul besoin d'attendre l'événement *Dancer in the Dark* pour saisir ce que l'intitulé du manifeste, au moment même de son édition, contenait de sarcastique et de grotesque. La datation du Dogme « 95 » le destinait très explicitement à faire partie de l'histoire. Dogme-fossile : l'autre plaisanterie de Lars von Trier.

¹⁴⁸ D'autant plus guerrier que le manifeste du « Dogme 95 » fait explicitement référence aux lemmes du lexique militaire : « Today a technological storm is raging, the result of which will be the ultimate democratization of the cinema. For the first time, anyone can make movies. But the more accessible the medium becomes, the more important the avant-garde. It is no accident that the phrase 'avant-garde' has military connotations. Discipline is the answer... we must put our films into uniform, because the individual film will be decadent by definition! »

¹⁴⁹ Pour ainsi créer le demi-jour qui baigne certaines des images, pour parvenir à ce niveau de lenteur quasi hiératique, pour atteindre à une texture, à une matérialité telles, Lars von Trier a dû avoir recours à tout un attirail de logiciels ; lui et ses techniciens ont dû remuer une caisse à outils qu'on peut difficilement distinguer des procédés utilisés à des fins commerciales. On peut mentionner pêle-mêle les caméras haute définition Phantom et Alexa mises en œuvre durant le tournage, les logiciels de traitement numérique Nuke et Photoshop mobilisés durant la phase de post-production—tel est, annexé à la fixité de la caméra, l'astuce, l'artifice venant à bout du tremblement des images. Tout part d'une prise de vue réelle, à laquelle s'ajouteront des effets de différentes sortes, de nature à hypertrophier les actions entreprises par les personnages.

¹⁵⁰ Deleuze décrit les « Figures » de Francis Bacon, son intercesseur en peinture, en fonction de leurs caractères anti-figuratifs, anti-narratifs, anti-illustratifs. Cela passe, chez Bacon, par leur isolement, leur factualité : « Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait » (2002 : 12). La Figure, insistante, pure expérience, s'oppose au figuratif, qui est tout entier représentatif et inopérant.

¹⁵¹ Alors même que c'est cette idée d'un Temps à remplir, à meubler selon l'expression toute faite, d'un Temps comme forme, qui nous horripile au plus haut point. À cela nous objectons un inappropriable, un impossédable dont on n'éprouve pas moins certains effets. Cette pensée du temps comme informe a mûri très sérieusement dans un beau livre de Jacques Derrida, *Donner le temps* (1991).

¹⁵² Nous voudrions ainsi répondre à Steven Shaviro qui, dans son article au sujet du film, prive pourtant cette séquence inaugurale de toute fonction quelle qu'elle soit. « [Melancholia] refuses any reduction of form to function, insisting instead upon gratuitous and nonfunctional (or even outright dysfunctional) pictorial excess. This is evident in the strained tableaux of the Prologue, as well as in the restless, excessive camera movements of the main body of the film » (2012 : 26). Il nous semble pourtant que Shaviro continue d'identifier la fonction à l'utile, et non à l'opérativité (à ce que l'image fait). Il n'y a aucune contradiction à dire que ces images, quoiqu'inutiles, disposent ou plutôt contraignent à penser. Elles n'ont pas de but, elles ne servent à quoique ce soit ; il n'en demeure pas moins qu'elles ont une activité.

⁸⁴ Cela vaut la peine que nous mettions au clair cette notion de transduction que nous héritons de Gilbert Simondon, ne serait-ce que pour préciser le lien qui l'unit à l'ontogénèse des images. Mais aussi, et surtout, parce que la transduction nous permet de penser l'actualisation du virtuel dans son ambition affirmative, positive : « L'opération transductive est une individuation en progrès ; elle peut, dans le domaine physique, s'effectuer de la manière la plus simple sous forme d'itération progressive ; mais elle peut, en des domaines plus complexes, comme les domaines de métastabilité vitale ou de problématique psychique, avancer avec un pas constamment variable, et s'étendre dans un domaine d'hétérogénéité ; il y a transduction lorsqu'il y a activité partant d'un centre de l'être, structural et fonctionnel, et s'étendant en diverses directions à partir de ce centre, comme si de multiples dimensions de l'être apparaissaient autour de ce centre ; la transduction est apparition corrélative de dimensions et de structures dans un être en état de tension préindividuelle, c'est-à-dire dans un être qui est plus qu'unité et plus qu'identité, et qui ne s'est pas encore déphasé par rapport à lui-même en dimensions multiples » (1995 : 31).

⁸⁵ Une citation que nous devons rapprocher de celle-ci, tirée de *Différence et répétition* : « Précisément, l'évanouissement de la différence n'est pas séparable d'un 'effet' dont nous sommes victimes. La différence comme intensité reste impliquée en elle-même, quand elle s'annule en s'expliquant dans l'étendue. Aussi n'est-il pas nécessaire, pour sauver l'univers de la mort calorifique ou sauvegarder les chances de l'éternel retour, d'imaginer des mécanismes extensifs hautement « improbables », censés capables de restaurer la différence » (1968b : 294).

⁸⁶ De même, chez Simondon, l'invention a partie liée à cette « métastabilité vitale » indispensable à l'opération transductive. Celle-ci « est la véritable démarche de l'invention, qui n'est ni inductive ni déductive, mais transductive, c'est-à-dire qui correspond à une découverte des dimensions selon lesquelles une problématique peut être définie » (1995 : 31).

⁸⁷ « Un phénomène n'est pas une apparence ni même une apparition, mais un signe, un symptôme qui trouve son sens dans une force actuelle. La philosophie toute entière est une symptomatologie et une séméiologie » (1962 : 3).

⁸⁸ « La question se pose donc, elle n'est pas sans conséquence : comment se fait-il que l'ombre de Wagner puisse encore assombrir l'espoir, qui fut aussi bien celui de Schoenberg que celui d'Adorno, de mettre fin – lucidement – au wagnérisme ? C'est-à-dire à la pire (la plus désastreuse) conception du 'grand art' ? » (Lacoue-Labarthe 1991 : 227). Le grand art de Wagner, enraciné dans le proto-fascisme, voilà ce que Lacoue-Labarthe porte en accusation.

⁸⁹ Ce qui fait dire à Lacoue-Labarthe que : « La musique de Wagner est de la musique, ce n'est pas la musique. » (1991 : 138). Et entérine la posture de Nietzsche, refusant même à Wagner toute place dans « l'histoire de la musique » (Nietzsche 2007 : 51).

⁹⁰ Position ou « sentiment » qu'il s'agit de confronter à cette idée de Lacoue-Labarthe, parce que celle-ci nie toute hésitation ou irrésolution à l'entreprise wagnérienne : « On dirait si l'on veut, non pas seulement à cause de la surenchère dans les moyens d'expression (que Nietzsche dénonçait déjà au titre d'un art subordonné à la recherche de l'effet), mais plutôt à cause de son caractère systématique, au sens stricte, que l'œuvre de Wagner a légué à sa postérité une tâche aussi impossible que celle qu'en philosophie la pensée de l'Idéalisme allemand (Hegel) a elle-même léguée à ses grands successeurs : poursuivre ce qui est achevé. En sorte que, de même qu'on a pu parler de la 'clôture hégélienne' de la philosophie, on pourrait parler de la clôture wagnérienne de l'opéra » (1991 : 220). Cette « possibilité d'une fin » semble aussi faire retour dans l'idée d'une « infinité de l'infini » chère à Emmanuel Lévinas : « L'eschatologie met en relation avec l'être, par-delà la totalité ou l'histoire, et non pas avec l'être par-delà le passé et le présent. Non pas avec le vide qui entourerait la totalité et où l'on pourrait, arbitrairement, croire ce que l'on voudrait, et promouvoir ainsi les droits d'une subjectivité libre comme le vent. Elle est relation avec un surplus toujours extérieur à la totalité, comme si la totalité objective ne remplissait pas la vraie mesure de l'être, comme si un autre concept que le concept de l'infini - devait exprimer cette transcendance par rapport à la totalité, non-englobable dans une totalité et aussi originelle que la totalité » (1990 : 17).

⁹¹ « Nul sans doute ne fut plus que moi redoutablement aliéné par la wagnéromanie, nul ne mit autant d'opiniâtreté à lui résister, nul ne fut davantage heureux d'en être débarrassé » (Nietzsche 2001 : 7).

⁹² « Dans d'autres cas encore, on croit devoir conserver l'hypothèse d'une telle perte, mais on ne peut pas clairement discerner ce qui a été perdu et on doit supposer d'autant plus que le malade lui-même ne peut pas le

saisir consciemment. Ce pourrait même être le cas lorsque la perte à l'origine de la mélancolie est connue du malade, lequel sait, à vrai dire, qui il a perdu, mais pas ce qu'il a perdu dans cette personne » (Freud 2011 : 48).

^{ixi} « Si la libido se comporte comme si une perte avait été subie, bien qu'en réalité rien n'ait été perdu, c'est parce qu'elle met ainsi en scène une simulation dans et par laquelle ce qui ne pouvait être perdu – puisque jamais possédé – apparaît comme perdu, et ce qui ne pouvait être possédé – puisque irréel peut-être – devient appropriable en tant qu'objet perdu » (Freud 2011 : 48).

^{ixii} Cette astrolâtrie n'est pas nouvelle en ce qui concerne von Trier. Le ciel d'Antichrist se constellait déjà d'étoiles et de figures zodiacales, tandis que la fureur du personnage féminin prenait de plus en plus d'ampleur. Elle aussi se prêtait à une lecture de ce qui est écrit dans les astres.

^{ixiii} « Du même point de vue, la dyade indéfinie du grand et du petit ne diversifie-t-elle pas, non seulement des existences infimes, qui échappent, on l'a rappelé au statut normal de l'ontique réique à l'échelle humaine, mais aussi des existences qui surpassent immensément en grandeur cette échelle ? » (Souriau 2009 : 169-170).

^{ixiv} Voir Ray Brassier. *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*. New York : Palgrave MacMillan, 2007.

^{ixv} « Si le devenir devient quelque chose, pourquoi n'a-t-il pas depuis longtemps fini de devenir ? S'il est quelque chose de devenu, comment a-t-il pu commencer de devenir ? » (Deleuze 1963 : 53).

^{ixvi} On notera en passant que Brian Massumi propose une logique relationnelle inspirée de celle de William James : « La logique de la coexistence, dit-il, est différente de la logique de la séparation. La logique de l'appartenance est différente de la logique du 'faire partie' » (2008 : 111).

^{ixvii} Lorsqu'ils définissent en quoi consiste le plan d'immanence, Deleuze et Guattari suivent de près l'empirisme radical de James dont on peut affirmer sans réserve qu'il fut l'une des sources essentielles de leur géophilosophie comme technique de passage par le milieu. « C'est quand l'immanence n'est plus immanente à autre chose que soi qu'on peut parler d'un plan d'immanence. Un tel plan est peut-être un empirisme radical : il ne présenterait pas un flux du vécu immanent à un sujet, et qui s'individualiserait dans ce qui appartient à un moi. Il ne présente que des événements, c'est-à-dire des mondes possibles en tant que concepts, et des autrui, comme expressions de mondes possibles ou personnages conceptuels. L'événement ne rapporte pas le vécu à un sujet transcendant = Moi, mais se rapporte au contraire au survol immanent d'un champ sans sujet ; Autrui ne redonne pas de la transcendance à un autre moi, mais rend tout autre moi à l'immanence du champ survolé. L'empirisme ne connaît que des événements et des autrui, aussi est-il grand créateur de concepts : un habitus, une habitude, rien d'autre qu'une habitude dans un champ d'immanence, l'habitude de dire Je... » (1991 : 49).

^{ixviii} Nous devons ce rapprochement à David Lapoujade qui, en effet, nous rappelle que la notion d'image chez Henri Bergson est irréductible à un sujet fondateur à qui elle apparaîtrait, à un « quoi » qui la présupposerait : « Bergson décrit en effet, dans le magistral premier chapitre (de Matière et Mémoire), un monde inouï, uniquement composé d'un flux primordial d'images qui se réfractent les unes les autres dans un miroitement illimité. Tout est image. La matière, le corps, le cerveau sont faits d'images. Mais, comme chez James, ce ne sont des images pour personne. Ce ne sont pas des images des choses puisque les 'choses' aussi sont des images. Ce sont des images en soi. L'image bergsonienne correspond à l'expérience pure de James » (Lapoujade 2007 : 34).

^{ixix} « L'unité précède et contient virtuellement sa propre division » (James 2007 : 36).

^{xx} « Ce qui chez l'homme est grand, c'est d'être un pont, et de n'être pas un but : ce que chez l'homme on peut aimer, c'est qu'il est un passage et un déclin » (1971b : 24).

^{xxi} Arrivés à ce point, on peut se demander, comme le fait Steven Shavero, ce qu'éprouvent les types existentiels plus qu'humains devant l'imminence de leur extinction, voire ce qu'ils en « savent » et ce qu'ils en ressentent, dans quelle « mesure » sont-ils affectés par le désastre à venir. Il y a une imminence, voire une immédiateté de la catastrophe, étrangère à celle que canalise l'ordre conscientiel humain, à laquelle l'image s'ouvre et porte une attention particulière. « There is no other shot like this in the whole length of the film. Worms wriggle in the earthy depression, and insects scurry about in the soil. The shot suddenly gives us entry to another dimension, and lets us see on another scale of vision. We are immersed for a moment in a micro-realm, one that is altogether beyond or beneath the human. These worms and bugs are also about to die, although they probably do not know it. But each of these creatures has its own needs, its own desires, its own values, and its own concerns. We are exposed to the beauty, and the "evil," of a Nature that does not belong to us, and that is not to our own measure.

What, we may wonder, do the denizens of this Nature feel? » (2012 : 51).

^{ixvii} Nous pensons ici à l'athéisme nietzschéen qui implique un double désendettement vis-à-vis du Dieu-créancier (après avoir fait l'objet d'une suppression totale) et des hommes (passés et à venir). « L'athéisme est inséparable d'une sorte de seconde innocence » (1971a : 102).

^{ixviii} Aussi, pouvons-nous avancer que la coexistence et la co-appartenance sont des logiques irréductibles à l'histoire que parce qu'elles participent d'un milieu, d'une ambiance plutôt que d'une séparation entre un début et une fin.

^{ixxix} Il suffit de se reporter à la conclusion du deuxième essai pour saisir, grâce à une économie remarquable de phrases, la puissance et l'originalité de l'empirisme radical. Nous avons retenu celles-ci, relativement à l'importance qu'elles accordent à la continuité expérientielle : « La vie se trouve dans les transitions tout autant que dans les termes reliés ; souvent, elle semble même s'y trouver plus intensément, comme si nos jaillissements et nos percées formaient la vraie ligne de front, semblables à l'étroite ligne de flammes qui progresse sur le champ sec que le fermier fait brûler en automne. Sur cette ligne, nous vivons tout à la fois prospectivement et rétrospectivement. (...) La plupart du temps, cependant, nous vivons d'investissements spéculatifs, ou seulement de nos projets. Mais tant que notre crédit reste solide, vivre de choses en puissance vaut aussi bien que vivre dans le réel. (...) En ce sens, nous pouvons à chaque instant continuer à croire à l'existence d'un au-delà. Ce n'est que dans des cas particuliers que l'élan de notre confiance se trouve réprimé » (2007 : 84).

^{xxx} Voir Cedric Mal (*Claire Denis, cinéaste à part, et entière...* Paris : Verneuil, 2007) et Martine Beugnet (*Claire Denis*, Manchester: Manchester University Press, 2004).

^{xxxi} Voir Beugnet, Martine. "The Practice of Strangeness: L'Intrus – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000)", *Film-Philosophy*, 12(1) : 31-48.
<<http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/beugnet.pdf>>.

^{xxxii} « Patrick Grandperret avait un projet de collection avec Pierre Chavalier intitulé Terres Étrangères, dont le thème était : être étranger, se sentir étranger. (...) Évoquer ce thème de la Légion étrangère était presque comme un jeu de mots, comme le premier moteur de fiction parce qu'il y a le mot étranger. » (Denis en entretien avec Lalanne et Larcher 2000 : 50).

^{xxxiii} « L'Afrique crée tout de suite des clichés. On dit le mot 'Afrique', et on voit déjà la forme du continent. Il y a des gens qui la portent autour du cou, en médaille. Tout de suite, il y a le Blanc, le Noir, tout n'est que clichés. Le problème, c'est d'osciller entre ces clichés qui ont la peau dure et cet autre cliché qui est le compassionnel : tout enfant noir est victime, toute guerre civile est atroce, l'Afrique, ce pauvre continent perdu, est maudit » (Claire Denis en entretien avec Azalbert 2010 : 21).

^{xxxiv} Même page, les auteurs poursuivent : « The exception will have been a power given by an Other to selves who, in taking it and its accompanying knowledge on, are supposed to have been provided, in this give and take, their own confirmation. »

^{xxxv} Dès les premières pages, Chion croit contrarier la thèse de Derrida : « Le "s'entendre parler" est d'abord inconscient, mais on peut émettre l'hypothèse que ce "s'entendre parler", qui relie un son (dans la fenêtre auditive) à une vibration (dans le larynx, le crâne, le sternum), pourrait contaminer toute l'expérience d'écoute en général » (2004 : 20).

^{xxxvi} Revenir au visage n'est d'aucun secours. Pourtant Derrida informe que « le visage s'y donne comme expression et parole. Non seulement regard, mais unité originelle du regard et de la parole, des yeux et de la bouche—qui parle, mais dit aussi sa faim. Il est donc aussi ce qui entend l'invisible, car "la pensée est langage" et "se pense dans un élément analogue au son et non pas à la lumière" » (1967b : 148-149). Mais ce n'est que dans la mesure où le corps est supposé parlant et sonorisant qu'un tel argument ne finit pas sur la paille. Ce n'est qu'à supposer que l'image audio-visuelle est le visage en question, et qu'elle coïncide avec cet autre visage aussi bien voyant qu'entendant qu'est celui du spectateur (expérientant), qu'une proposition de cette facture peut s'exempter de tout soupçon. Mais y compris dans l'image-visage, voir et entendre, unis soient-ils dans l'amodalité de la perception, ne se réfléchissent pas l'un et l'autre.

^{lxviii} « Galoup, lui, ne dialogue pas, il monologue en off, et c'est même le seul défaut de ce film que ce monologue un peu pesant re-psychologise le récit alors que celui-ci semblait pouvoir se satisfaire du silence et être capable de véhiculer le sens hors du langage » (Bouquet 2000 : 49).

^{lxviii} « Le pléonasme est volontaire, ce n'est pas le sens qui compte, mais le jeu des doigts qui ne renvoie à aucune interprétation psychologique (anxiété, ennui, etc.). Ce qui est à voir est ceci : une main bouge. Si le spectateur veut bien penser au cinéma non comme à un espace identificatoire de fiction mais comme à un monde physique de l'éprouver, il devrait jouir beaucoup de Beau Travail. » (Bouquet 2000 : 49).

^{lxix} Tel est le titre d'une chanson de l'artiste Guadeloupéen Franky Vincent, joué en discothèque tandis que Galoup observe la danse de Rahel.

^{lxx} Le donné de la sensation est dans un rapport d'étrangeté avec son ordre relationnel impliqué. Ce qui meut la sensation, ou la met en trans-apparition, est sans équivalence avec son effectuation.

^{lxxi} « Continuer à penser sans rencontrer de contestation est, quatre-vingt-dix-neuf fois sur cent, ce que nous substituons en pratique au fait de connaître au sens achevé du terme » (James 2007 : 73).

^{lxxii} « [C]omment un nouveau présent surviendrait-il, si l'ancien présent ne passait en même temps qu'il est présent ? Comment un présent quelconque passerait-il, s'il n'était passé en même temps que présent ? Jamais le passé ne se constituerait, s'il ne s'était constitué d'abord, en même temps qu'il a été présent. Il y a là comme une position fondamentale du temps, et aussi le paradoxe le plus profond de la mémoire : le passé est « contemporain » du présent qu'il a été. Si le passé devait attendre de ne plus être, si ce n'était pas tout de suite et maintenant qu'il était passé, « passé en général », il ne pourrait jamais devenir ce qu'il est, jamais il ne serait ce passé. S'il ne se constituait pas tout de suite, il ne pourrait pas davantage être reconstitué à partir d'un présent ultérieur. Jamais le passé ne se constituerait, s'il ne coexistait avec le présent dont il est le passé » (Deleuze 1966 : 54).

^{lxxiii} Fred Moten avance ainsi la notion d'indiscrétion comme épuisement des catégories d'appropriations et d'inappropriations, d'approprié et d'inapproprié, ce pour quoi le contenu, la discrétion et l'être-discret, sont d'emblée surmontés par une intense vie, noire et immanente. Cette indiscrétion (éthico-esthétique) ne ratifie ni le sens du propre ni les projets de possession.

^{lxxiv} Denis n'a pas cherché à camoufler les termes de l'engagement, d'autant qu'ils sont inscrits et célébrés dans *Sous le soleil brûlant d'Afrique* : « L'amour du chef, l'obéissance sont de plus pure tradition » souligne ainsi le chant. Il en va d'un amour qui s'appliquerait non seulement au chef désigné des opérations, mais également à une nation. Plus qu'une révérence, le dernier couplet du chant souligne cet « amour » que doivent les soldats au souverain : il s'agit d'une adhésion de cœur.

^{lxxv} « Si la Légion a eu si peur que ce film traite de l'homosexualité, c'est qu'elle a peur de l'homosexualité en elle-même. D'autre part, elle sait qu'elle alimente des rêveries homosexuelles comme les marins » (Claire Denis en entretien avec Lalanne et Larcher 2000 : 52).

^{lxxvi} « To look at an image is to lose oneself within it, to be oneself transformed into an image » (Shaviri 1993 : 169).

^{lxxvii} Voir Cédric Mal (2007), Martine Beugnet (2007 et 2004).

^{lxxviii} « C'est que la différence, comme qualité d'un monde, ne s'affirme qu'à travers une sorte d'auto-répétition qui parcourt des milieux variés, et réunit des objets divers ; la répétition constitue les degrés d'une différence originelle, mais aussi la diversité constitue les niveaux d'une répétition non moins fondamentale » (Deleuze 1964 : 63).

^{lxxix} « Le style n'est pas l'homme, le style, c'est l'essence elle-même » (1964 : 62). Et si le style n'est pas le privilège de l'humain, c'est que l'art, ainsi que l'entendent Deleuze et Guattari, ne commence pas avec lui, mais avec la déterritorialisation des ensembles sensibles-matériels. Cf. également tout le plateau "De la ritournelle" dans *Mille Plateaux* (1980).

· Dès l'instant qu'on s'engage à faire un film sur la Légion Étrangère, comment ne pas prendre le corps masculin à partie ?

⁶⁴ Si bien, qu'à plusieurs reprises, Rahel, la Djiboutienne que fantasmatisait Galoup refuse de se soumettre à son plaisir scopique mais aussi à celui du spectateur. D'ailleurs, la prise de conscience distanciatrice de ce dernier lui est niée ; sa participation n'est pas démentie. Nous sommes nous-mêmes images, possibles objets de fascination.

⁶⁵ « Et jusqu'où disparaître dans un supra-corps ? Jusqu'où se fondre dans le rythme (la loi) d'un autre et quel plaisir y a-t-il à s'abolir comme sujet pour participer à la beauté du groupe, de la norme ? » (Bouquet 2000 : 49).

⁶⁶ Voir *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy* (2009).

⁶⁷ « While the regime instantiates rigid planes of organization onto its population, thereby creating a continuous shift between the biopolitical and the disciplinary, Riefenstahl's bodies barely require the disciplinary. She begins there, certainly, working with the trained bodies of the military and of Olympic athletes, yet departs from their individuality as bodies of a certain time and space toward the creation of a becoming-body of absolute movement » (Manning 2009 : 136).

⁶⁸ En témoigne cette articulation de Manning, point de relance d'*Always More Than One* : « The prosthetic suggests a vocabulary of the more-than. Within this vocabulary, the "than"—the body, usually—tends to be thought as an already-formulated entity. Concepts such as the machinic (Deleuze and Guattari), the Body without Organs (Artaud), the posthuman (Hayles), and originary technicity (Derrida), explicitly challenge the notion that the body could be reduced to a "thanness" that would need to be supplemented to create a body that was "more-than" its organic envelope. They suggest that a body is always already more-than, refuting the logic of the "than" that would need to be prosthetically enhanced to reach its more-than state » (2003 : 63). Voir aussi pp. 29-30 du même livre.

⁶⁹ « In *Beau travail* (1999), Denis films bodies in such a way that they disappear into the landscape » (Morrey 2008 : a.p.)

⁷⁰ On peut même avancer que c'est toute l'œuvre de la cinéaste qui est sur une lancée érotique. *L'intrus*, *Trouble Every Day*, *Vendredi Soir*, *Les Salauds* complètent la communauté charnelle.

⁷¹ « La signification du spinozisme nous semble la suivante : affirmer l'immanence comme principe ; dégager l'expression de toute subordination à l'égard d'une cause émanative ou exemplaire. L'expression elle-même cesse d'émaner, comme de ressembler » (Deleuze 1968a : 164).

⁷² Rares sont les protagonistes denisiens qui ne sont pas des inhalateurs/fumigènes.

⁷³ Le geste est présenté au ralenti : le légionnaire forme avec le bras un angle à 90 degrés. Petite claque pour un petit coup de poing, aussi léger et aérien que le sont les étirements chorégraphiés. Le ralenti de l'image amortit et adoucit la virulence du geste. Entre eux, c'est un concours de petites frappes.

⁷⁴ « C'est pourquoi j'ai appelé nos expériences, prises en bloc, un quasi-chaos. Il y a infiniment plus de discontinuité dans le total des expériences que nous le supposons d'ordinaire. Le noyau objectif de l'expérience de tout un chacun, son propre corps, est, il est vrai, un percept continu ; et tout aussi continu qu'un percept (même si cela peut échapper à notre attention) est l'environnement matériel de ce corps, qui change selon une transition graduelle quand le corps se déplace. Mais les parties éloignées du monde physique nous sont toujours absentes : elles ne forment que des objets conceptuels, et notre vie s'insère dans leur réalité perceptuelle en des points discrets et relativement rares » (James 2007 : 71).

⁷⁵ « Il ne faudrait pas contenir une vie dans le simple moment où la vie individuelle affronte l'universelle mort. Une vie est partout, dans tous les moments que traverse tel ou tel sujet vivant et que mesurent tels objets vécus : vie immanente emportant les événements ou singularités qui ne font que s'actualiser dans les sujets ou les objets. Cette vie indéfinie n'a pas elle-même de moments, si proches soient-ils les uns des autres, mais seulement des entre-temps, des entre-moments » (Deleuze 2003b : 362).

⁷⁶ Jusqu'au bout, cet anonymat de *L'intrus* (titré comme tel) est préservé.

⁷⁷ « Le non-savoir communique l'extase – mais seulement si la possibilité (le mouvement) de l'extase appartenait déjà, à quelque degré, à celui qui se déshabille du savoir. (...) L'appareil de la vision (l'appareil optique) occupe d'ailleurs dans ce cas la plus grande place. C'est un spectateur, ce sont nos yeux qui recherchent le point, ou du moins dans cette opération, l'existence spectatrice se condense dans les yeux. Ce caractère ne cesse pas si la nuit

tombe. Ce qui se trouve alors dans l'obscurité profonde est un âpre désir de voir quand, devant ce désir, tout se dérobe » (Nancy 2001a : 144).

^{cvi} D'autant mieux quand le « je » et le « te » entrent en collision, se mordent l'un et l'autre au moyen d'une élation, lorsqu'une petite voyelle de « rien du tout » se sacrifie au nom d'une certaine immédiateté, et quand l'apostrophe fait tout le travail : j'te parle, j'te regarde, j'te touche.

^{cvi} Jacques Derrida est alors obligé de refaire la soudure Kierkegaard-Levinas que ce dernier avait explicitement rejetée au motif d'un subjectivisme violent et pré-métaphysique : « L'Autre n'est pas moi, sans doute – et qui l'a jamais soutenu ? – mais il est un Moi, ce que doit bien supposer Levinas pour soutenir son propos. Ce passage de Moi à l'Autre comme un Moi est le passage à l'égoïté essentielle, non empirique, de l'existence subjective en général. Ce n'est pas pour Søren Kierkegaard seulement que plaide le philosophe Kierkegaard (cri égoïste de la subjectivité encore soucieuse de bonheur ou de salut de Kierkegaard), mais pour l'existence subjective en général (expression non-contradictoire) et c'est pourquoi son discours est philosophique et ne relève pas de l'égoïsme empirique » (1967 : 162-163).

^{cvi} Derrida, ventriloquant à travers Levinas : « Le moi est le même. L'altérité ou la négativité intérieure au moi, la différence intérieure n'est qu'une apparence : une illusion, un 'jeu du Même', le 'mode d'identification' d'un moi dont les moments essentiels s'appellent le corps, la possession, la maison, l'économie, etc. » (1967 : 139).

^{cvi} Dès le début du film, avant même son opération chirurgicale, une simple chemise déboutonnée prépare le spectateur à l'ouverture du personnage.

^{cix} « Nancy's definition of the foreigner, offered as an opening to the text of *L'Intrus*, similarly eschews political correctness to engage with the more complex reality of an irreducible strangeness: for Nancy, as for Denis, the 'truth' of the foreigner lies precisely here, in the impossibility of reducing and erasing the difference without denying her/his existence at the same time. What needs to be practised, then, is not assimilation, but the difficult experience of being with the intruder, of being intruded upon » (Beugnet 2008 : 33).

^{cix} Que donne le don ? Qu'est-ce qui est *donné* dans le don ? Et : que donne l'intrus ? Qu'y a-t-il de donné (ou de *passé*) dans l'intrusion d'Autrui ? La mort ou la vie ? La mort *et* la vie ? Il y a l'intention-de-se-donner de Trébord/Nancy (un cœur, une vie nouvelle) et, parallèlement, il y a l'intrus qui se donne, qui se le permet ; *l'intrusion sans réciprocité mutuelle*. « Mais le don, s'il y en a, n'est-ce pas aussi cela même qui interrompt l'économie ? Cela même qui, suspendant le calcul économique, ne donne plus lieu à échange ? Cela même qui ouvre le cercle pour défier la réciprocité ou la symétrie, la commune mesure, et pour détourner le retour en vue du sans retour ? S'il y a un don, le *donné* du don (*ce qu'on* donne, *ce qui* est donné, le don comme chose donnée ou comme acte de donation) ne doit pas revenir au donnant (ne disons pas encore au sujet, au donateur ou à la donatrice). Il ne doit pas circuler, il ne doit pas s'échanger, il ne doit en tout cas pas être épuisé, en tant que don, par le procès de l'échange, par le mouvement de la circulation du cercle dans la forme du retour au point de départ. Si la figure du cercle est essentielle à l'économie, le don doit rester *anéconomique*. Non qu'il demeure étranger au cercle, mais il doit garder au cercle un rapport d'étrangeté, un rapport sans rapport de familière étrangeté » (Derrida 1991 : 18-19).

^{cix} Ainsi le Palestinien qui, aux yeux de Levinas, n'est ni proche ni prochain, se signifie avant tout comme ennemi et non comme visage. Cf. Levinas (1983).

^{cix} Avec l'avènement des fascismes démocratiques : « Il en a résulté non seulement une prolifération sans précédent des zones de non-droit au cœur même de l'État de droit, mais aussi l'institution d'un clivage radical entre, d'une part, les citoyens auxquels l'État s'efforce d'assurer protection et sécurité, et, d'autre part, une somme de gens littéralement harcelés, et, à l'occasion, privés de tout droit, livrés à la précarité et auxquels l'on refuse non seulement la possibilité d'avoir des droits, mais encore une existence juridique » (Mbembe 2013 : 152).

^{cix} « [C]e par quoi, précise Mbembe, il faut entendre aussi bien le rapport entre la constitution du pouvoir politique et le contrôle des espaces que la question plus générale de savoir qui est mon prochain, comment traiter l'ennemi, et que faire de l'étranger » (2013 : 93-94).

^{cix} « Il y a l'intrus en moi, et je deviens étranger à moi-même » (Nancy 2000a : 31).

^{cix} Et il est important de souligner que la langue du fils de remplacement est elle aussi étrangère.

^{xxxx} À vrai dire, rien ne nous permet de dire avec certitude que le lien qui unit le personnage de Grégoire Colin (sans nom) et celui joué par Michel Subor n'a été créé de toute pièce, que cette soi-disant parenté ne résulte elle aussi d'une négociation.

^{xxxx} « Les généalogies sont lointaines, improbables ou incertaines. (...) Rien n'est dans la génération ni selon la descendance : tout est dans le départ, le passage, la dérive et la loi qui soumet tout retour à ne jamais revenir au même. L'intrusion de l'autre est la règle » (Nancy 2008 : a.p.)

^{xxxx} Il y a des hommes qui rêvent de leur propre Orient, qui vont y chercher des enfants, des fils ou des filles sans papas ni mamans, pensant ainsi devenir un des leurs. Mais qu'ils se fassent adopter eux, qu'ils soient élus dans le propre cœur de celles et ceux dont leurs rêves sont peuplés, cela ne les a jamais concernés. Toni est l'enfant-adulte qui consent à devenir ce médecin, ce soin dont Trébord aura besoin. Il a choisi : tu seras mon père, mon navire, mon patient, de toi je ferai une raison.

^{xxxx} « Chez Spinoza, la raison, la force ou la liberté ne sont pas séparables d'un devenir, d'une formation, d'une culture. Personne ne naît libre, personne ne naît raisonnable. Et personne ne peut faire pour nous la lente expérience de ce qui convient avec nôtre nature, l'effort lent pour découvrir nos joies » (Deleuze 1968a : 241).

^{xxxx} « Mouvement spiralé où s'enroule le film depuis son début : peu à peu délesté de tout lien au monde, en rupture d'origine et de filiation, le personnage-ogre de Trébord devient une simple figure-écran, libérant et produisant le défilement presque automatique des plans » (Malausa 2005 : 44).

^{xxxx} Il y a de Merleau-Ponty à Nancy comme un passage de flambeau qui aurait d'ailleurs valu au livre de ce dernier de s'intituler plutôt *La chair du film*.

^{xxxx} « C'est que l'épaisseur de chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité a elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication. C'est pour la même raison que je suis au cœur du visible et que j'en suis loin : cette raison est qu'il est épais, et, par là, naturellement destiné à être vu par un corps » (Merleau-Ponty 1979 : 176).

^{xxxx} Et Didi-Huberman d'ajouter : « Inéluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d'avec ce qui nous regarde. Il faudrait partir de ce paradoxe où l'acte de voir ne se déploie qu'à s'ouvrir en deux » (1992 : 9). Il s'agit bien, pour Didi-Huberman, d'emboîter le pas au phénoménologisme de Maurice Merleau-Ponty, autour notamment d'une inéluctable Visibilité.

^{xxxx} Il faut d'ailleurs remarquer que certains protagonistes du cinéma d'Apichatpong évoquent parfois la possibilité d'appartenir à une trame cinématographique, notant aussi bien le trait onirique que l'agencement spectral de leur expérience.

^{xxxx} La thèse de l'éternel retour chez Nietzsche est splendidement exprimée dans l'un des discours de Zarathoustra, « De la vision et de l'énigme » : « De cette porte nommée Instant une longue rue éternelle va en *arrière* : derrière nous s'étend une éternité. Ne faut-il pas que tout ce qui sait courir ait déjà suivi cette rue en courant? Ne faut-il pas que tout ce qui peut arriver soit déjà une fois arrivé, ait déjà été une fois fait ou soit déjà passé une fois en courant? [...] Et toutes les choses ne sont-elles pas ainsi fermement liées, de telle sorte que cet instant entraîne toutes les choses à venir derrière lui? *Donc* – lui-même aussi » (Nietzsche 1971b : 191).

^{xxxx} Au surplus, un air de quotidienneté flotte autour de leur paisible idylle, au point où les prises d'images et de sons (sur un mode proche du documentaire) se font par endroits intrusives, quitte à perturber leur intimité. L'image du soldat, concomitante au générique et qui, du regard, nous retourne la pareille, semble faire écho à la gêne occasionnée par la présence, tout aussi intrusive, de la caméra. Et c'est ici que se profile l'une des thématiques abondamment commentées par la critique : l'étrange naturalité, voire familiarité, des mises en images du cinéaste. Pour Claire Valade, la façon même dont Weerasethakul mêle le fantastique avec le quotidien « comme si c'était une chose tout à fait naturelle » suffit à décrier son réalisme et à ne pas « s'y attacher », alors qu'au contraire, aux yeux de Natalie Boehler elle « cultive une sorte de naturalisme du surnaturel » qu'il s'agit de célébrer (Valade 2011 : 50-51; Boehler 2011 : 302, ma traduction).

^{xxxx} Qu'on me permette une note au sujet de cet inexplicable, d'autant qu'il n'induit en rien son annulation dans l'ordre infra-empirique. Il en va même autrement : rien n'explique sur le plan des images-corps cette différence essentielle, cruciale qui les coupe en leur sein. L'explication ne peut être identifiée à son négatif, à son impossible, à ce qui s'y oppose le plus farouchement. Aussi, c'est l'inexplicable qui produit le choc des images, et non

l'inverse. « Que la différence soit à la lettre “inexplicable”, il n’y a pas lieu de s’en étonner. La différence s’explique, mais précisément elle tend à s’annuler dans le système où elle s’explique. Ce qui signifie seulement que la différence est essentiellement impliquée, que l’être de la différence est l’implication. S’expliquer pour elle c’est s’annuler, conjurer l’inégalité qui la constitue » (Deleuze 1968 : 293).

^{xxxxiii} Noi Inthanon est le nom de plume de Malai Chupinit, auteur du livre *Long Phrai : Suea Kueng Puthakan* (1955) d’où est également extrait le titre thaïlandais du film : *Satpralat*, littéralement « monstre ».

^{xxxxiv} Il ne faut pas se laisser « leurrer » par la numérotation qui donne à séquencer le déroulement du film. 1 et 2, mais nous pourrions tout aussi bien avancer 1 et 1 et..., en vue de souligner l’éternel commencement de ce que nous éprouvons dans la perception.

^{cd} On reconnaîtra le leitmotiv de *L’Anti-Œdipe* (Deleuze et Guattari 1972).

^{cdi} Guattari de préciser qu’une des finalités de ce détour est de « cadrer une mise en scène *dis-positionnelle*, une mise en existence, autorisant, en “second” lieu, une intelligibilité discursive » (1989 : 26). Cette « mise en existence » est ce que nous appelons individuation, métamorphose des sujets ou des choses qui participent d’une situation (mouvement) loin de l’équilibre.

^{cdii} Soyons d’avis à dire que c’est justement cette torsion de l’habitude qui définit cette manière qu’a Weerasethakul de batailler, et que la passion de ses images pensantes est complice d’une défamiliarisation d’avec celles qui les ont précédées. Contre l’accoutumance.

^{cdiii} C’est ici qu’il nous faut accentuer la contemporanéité de la production d’*Oncle Boonmee* avec l’installation *Primitive* (2009). De l’aveu même de Weerasethakul : « *Uncle Boonmee* is part of the “Primitive” project. (...) The link between the two is the fusion of memories – the inner and outer, the spontaneity and the composed, the past and the present » (Apichatpong Weerasethakul dans Gary Carrion-Murayari et Massimiliano Gioni 2011 : 10).

^{cdiv} D’ailleurs, cette scène appelle l’ouverture de *Tropical Malady* (dont l’avertissement tire sur ces dompteurs (de bêtes) sauvages) dans une manière de déjà-vu.

^{cdv} Dans la pensée et la praxis Amérindiennes, une sorte d’humanité existe a priori. C’est l’animal qui s’est fait nature à partir d’une multiplicité où tout était déjà (et est encore, en latence) proto-humain. Le renversement anthropologique et philosophique d’E. Viveiros de Castro et D. Danowski nous l’explique admirablement : « We can see how, in Amerindian thought (and some others), humankind or personhood is both the seed and the primordial ground, or background, of the world. Homo sapiens is not the character who comes to crown the Great Chain of Being by adding a new ontological layer (spiritual or “cognitive,” in modern parlance) on top of a previously existing organic layer that would, in turn, have emerged out of a substrate of “dead” matter. In the West’s mythophilosophical tradition, we tend to conceive animality and nature in general as referring essentially to the past. (...) Our present world that exists is conceived in some Amerindian cosmologies as the epoch that began when pre-cosmological beings suspended their ceaseless becoming-other (erratic metamorphoses, anatomic plasticity, “unorganized” corporeality) in favor of greater ontological univocality » (2015 : a.p.). Les non-humains n’appartiennent pas plus au passé que les humains au futur. C’est, contrairement à ce qu’en disent les philosophies occidentales, d’une potentialité proto-humaine que s’actualisent toutes les espèces aussi bien minérales, végétales qu’animales. S’il est une idée à laquelle nous — qui n’avons jamais été modernes — devons désormais nous habituer c’est que l’humain est bel et bien passé, et que la Nature, quant à elle, reste à faire, à venir, à émerger.

^{cdvi} Faire-nœud emmaillotté d’un faire-œuvre, d’un art de sentir et de penser qu’Erin Manning, à raison, met au compte de l’intuition : « Intuition is the relational movement through which the present begins to coexist with its futurity, with the quality or manner of the ‘not-yet’ that lurks at the edges of actual experience. This is art: the intuitive potential to activate the future, to make the middling of experience felt, where futurity and present-ness coincide, to invoke the memory not of what was, but of what will be. Art: the memory of the future » (2012 : 355).

^{cdvii} Il suffira de rappeler le cône renversé de Bergson pour à la fois imager et éprouver ce rapport de la perception au temps : plus la pointe du présent se concrétise ou s’affine, plus la traîne du virtuel s’élargit. « Il faut en effet, pour qu’un souvenir reparaisse à la conscience, qu’il descende des hauteurs de la mémoire pure jusqu’au point précis où s’accomplit l’action. En d’autres termes, c’est du présent que par l’appel auquel le souvenir répond, et

c'est aux éléments sensori-moteurs de l'action présente que le souvenir emprunte la chaleur qui donne la vie » (1939 : 170).

^{cxbiii} À l'orée du chapitre V de *Différence et répétition*, Deleuze tient à mettre en garde contre l'amalgame entre "différence d'intensité" ou "disparate", ainsi désigné à la suite de Simondon, et le divers comme élément commensurable dans l'ordre qualitatif des choses : « La différence n'est pas le divers. Le divers est donné. Mais la différence, c'est ce par quoi le donné est donné. C'est ce par quoi le donné est donné comme divers. La différence n'est pas le phénomène, mais le plus proche noumène du phénomène. (...) Tout phénomène renvoie à une inégalité qui le conditionne. Toute diversité, tout changement renvoient à une différence qui en est la raison suffisante » (1968 : 286).

^{cxi} « Les choses à cet égard sont plus dangereuses que les humains : je ne les perçois pas sans qu'elles me perçoivent, toute perception comme telle est perception de perception » (Deleuze 1993 : 37).

^c Et nous n'aimons pas Nietzsche dans une moindre mesure lorsqu'il salit de son propre mépris le « je » (comme certitude essentielle, cartésienne) et le « ça » (comme anonymisation de l'agissant) grévant le processus même de la pensée toujours-déjà libre de nos inférences falsifiantes et objectivantes. « En définitive, ce « quelque chose pense » affirme déjà trop ; ce « quelque chose » contient déjà une *interprétation* du processus et n'appartient pas au processus lui-même » (1971c : 35).

^{cii} On s'étonnera encore plus du fait que deux individus, réunis sur un balcon, à l'occasion de *Mekong Hotel* (2012), ont pour sujet de bavardage un chien « mangé par un fantôme », *supposément* présent devant eux, du moins visibles à leurs yeux, mais dont nous n'apercevons rien, en dépit de la disposition de l'image. Le plan d'ensemble ne laisse entrevoir aucune bête à leurs pieds, contrairement à ce que semblent nous dire leur regard. Ni des entrailles, ni du corps dévoré par le *pob*—c'est ainsi que le personnage masculin le désigne— nous ne voyons rien. Nous ne voyons rien à l'écran, hormis deux individus faire tout un cas d'un chien dont nous n'apercevons jamais la dépouille.

^{ciii} C'est à ce titre que nous sommes en droit d'être incompris, d'être admis, relatés conformément à l'altérité, à l'opacité que nous véhiculons.

^{civ} « Il est inversement des entités fragiles et inconsistantes, et par inconsistance si différents des corps qu'on peut hésiter à leur accorder une manière quelconque d'exister. Nous ne songeons pas ici aux âmes (dont il a déjà été question) ; mais à tous ces fantômes, à ces chimères, à ces morganes que sont les représentés de l'imagination, les êtres de fiction. Y a-t-il pour eux un statut existentiel ? » (Souriau 2009 : 130-131). Mais aussi : « Ils n'existent – à leur manière – que s'ils ont un positif exister. Or ils l'ont. D'un certain point de vue, comme ils sont positifs en effet, ces êtres ! » (132).

^{cvi} « Semblant potential is singularly, generically inexhaustible." Recoupant plus loin la virtualité ou la "situationnalité" du semblant avec l'art : " Art isn't about "illusion." Art is about constructing artifacts—crafted facts of experience. The fact of the matter is that experiential potentials are brought to evolutionary expression. » (Massumi 2011 : 57).

^{cvi} J'en viens donc au « negative prehension » de Whitehead : préhender le futur ou le passé—c'est-à-dire intuitivement, au sens bergsonien, et non pas par l'exercice de la raison—cela donne à reconnaître la part d'actualité ou d'inutilité qui dramatisent notre existence. Nous sentons que le passé et le futur contribuent à notre prise de forme. Même si, négativement parlant, l'acte de la préhension—d'une chose avec une autre chose, d'une force avec une autre force—cela suppose une limitation, une suspension ; ce qui, paradoxalement, est analogue à un geste productif, positif, puisque participant à l'émergence ou à la « satisfaction » d'un mode d'existence : nous nous faisons de ceci ou de cela, si nous nous mettons à parler comme Souriau. Et par conséquent, si la perception est un geste, celui-ci est profondément paradoxal. Cf. Partie II, Ch. IV de *Process and Reality* (1978).

^{cvi} L'optimiste vit dans l'attente qu'un autre présent, plus clément à son endroit, succède à celui qu'il ne supporte déjà plus. À l'inverse, le pragmatisme spéculatif, dont ce texte se revendique, reconnaît l'immédiateté du virtuel et sa coexistence avec le moment dit « présent » de l'expérience.

^{cvi} « Dans le temps un même objet n'est pas le même à 1 seconde d'intervalle » (Duchamp 1999 : 21). L'inframince est le thème d'une perception promise au devenir, à sa vitesse comme à son échelle trans-apparitionnelle.

^{chii} Ce sont nos perceptions qui ne durent et n'endurent pas assez pour entrevoir qu'une simple articulation ou prise de forme peut prendre autant de temps que sa capacité lui en fournit. La vitesse dans la perception est une affaire dont la philosophie du futur ne pourra que tirer de nouveaux livres et de nouvelles théories.

^{ci} Whitehead ne prêche que par cette forme d'empirisme transcendantal, et c'est sans doute ce qui le rapproche d'un penseur comme William James. « Each moment of experience », dit-il dans un style sympathique aux idées de James, « confesses itself to be a transition between two worlds, the immediate past and the immediate future » (Whitehead 1967 : 192).

^{ci} Delany est de ceux qui, dans l'écriture même, ne savent où et quand commencer, livrant ses personnages à un temps sans queue ni tête, comme le démontre parfaitement la trilogie *Nevèrÿon*. Autre chef-d'œuvre de la littérature afro-spéculative : *Kindred*, de la romancière Octavia E. Butler, qui nous porte au cœur de cette complexité, par-delà les restrictions (historiques, scientifiques) et formulations (nécessités, déterminations) du temps.

^{ci} J'avance ici ma propre interprétation de ce syntagme whiteheadien. On peut lire dans *Le concept de nature* qu'un tel démembrement de la réalité « consiste à bifurquer la nature en deux subdivisions, c'est-à-dire la nature appréhendée par la conscience et la nature qui est la cause de cette conscience. La nature qui est le fait appréhendé par la conscience contient en elle-même le vert des arbres, le chant des oiseaux, la chaleur du soleil, la dureté des sièges, la sensation du velours. La nature qui est la cause de la conscience est le système conjectural des molécules et des électrons qui affectent l'esprit de manière à produire la conscience de la nature apparente » (Whitehead 1998 : 54-55). Il me semble justement que Weerasethakul, tout comme Whitehead, désobéit au principe subjectiviste de séparation entre apparence et réalité, et cherche à plonger dans une immédiateté de conscience, voire une immanence, où la perception humaine ne peut plus se distancier de quoi que ce soit. L'opacité du geste weerasethakulien rechigne à mettre la perspective soi-disant fauve et le point de vue soi-disant humain en porte-à-faux. Le fait est que le tigre non seulement *sait penser* pour lui-même, mais aussi, et peut-être même surtout, *fait penser* (il est agissant). L'essentiel de l'opération-Weerasethakul n'est donc pas de faire bifurquer la réalité, dont il affirme au contraire la pluralité des parlers et rationalités.

^{chii} *Le temps nuit* – s'il est une chance, c'est-à-dire un déclencheur pour le cinéma comme tentative d'amplification du réel – s'apparie de manière directe aux saisies (physiques, photo-chimiques) d'Apichatpong : sa nécessité va jusqu'à épaissir la couverture du catalogue d'une de ses installations, *For Tomorrow, For Tonight*.

^{chii} Weerasethakul : « Film is like an entity by itself. The phantom is not disappearing but something that transforms itself. Cinema also has been transforming itself. Thus cinema can be a phantom in this sense: because it's something that you really need to dream. Cinema is a vehicle we produce for ourselves and as part of us. It's like an extension of our soul that manifests itself » (Kim 2011 : 52).

^{chii} Il faut donc sauver la notion d'écologie d'un paradigmatisme trop simpliste, ne l'identifiant qu'à des formes possibles et constituées.

^{ci} Dégagés des téléologies de l'expressivité et du dénouement, David Lynch, Claire Denis, Tsai Ming-Liang, pour citer quelques exemples contemporains de Weerasethakul, illustrent chacun à leur façon la nécessité de fissurer le savoir-faire jusqu'à l'ouvrir à une zone d'ignorance et de précarité par laquelle le problème de la culture devient une affaire beaucoup plus labile, moins sérieuse et intimidante.

^{chii} « La barbarie est aujourd'hui le tristement prévisible » écrit Isabelle Stengers. (2009 : 189).

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. *Stanze*. Trad. Yves Hersant. Paris : Payot et Rivages, 1998.
- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Trad. Maxime Rovere. Paris : Payot et Rivages, 2008.
- Alliez, Éric. *Défaire l'image – De l'art contemporain*. Paris : Presses du Réel, 2013.
- Azalbert, Nicolas. « Terre d'asile. » *Cahiers du cinéma* 654, 2010 : 17-18.
- Azalbert, Nicolas. « Trois femmes puissantes. Entretien avec Claire Denis. » *Cahiers du cinéma* 654, 2010 : 19-23.
- Badiou, Alain. *Cinq leçons sur le « cas » Wagner*. Caen : Nous, 2010.
- Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1954.
- Bellour, Raymond. *L'Entre-Images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris : La Différence, 2002.
- Bergson, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : PUF, 1939.
- Bergson, Henri. *La pensée et le mouvant*. Paris : PUF, 1938.
- Bergson, Henri. *La perception du changement*. Paris : PUF, 2011.
- Berkeley, George. *Principles of Human Knowledge*. New York: Penguin Books, 1988.
- Beugnet, Martine. « The Practice of Strangeness: L'Intrus – Claire Denis (2004) and Jean-Luc Nancy (2000) », *Film-Philosophy*, 12 (1), 2008. <<http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/beugnet.pdf>>.
- Beugnet, Martine. *Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain*. Paris : Harmattan, 2001.
- Beugnet, Martine. *Claire Denis*. Manchester : Manchester University Press, 2004.
- Beugnet, Martine. *Cinema and Sensation: French Film and the Art of Transgression*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007.
- Boehler, Natalie. « The Jungle as Border Zone: The Aesthetics of Nature in the Work of Apichatpong Weerasethakul. » *ASEAS – Austrian Journal of South-East Asian Studies* 4.2 (2011) : 290-304.
- Bouquet, Stéphane. « La hiérarchie des anges. » *Cahiers du cinéma* 545, 2000 : 48-49.
- Brassier, Ray. *Nihil Unbound. Enlightenment and Extinction*. New York : Palgrave MacMillan, 2007.
- Canguilhem, George. *Le normal et le pathologique*. Paris : PUF, 2011.
- Carrion-Murayari, Gary et Massimiliano Gioni (eds.). *Apichatpong Weerasethakul*. New York

- : New Museum, 2011.
- Cassin, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*. Paris : Seuil, 2004.
- Charles, Jean-Claude. « L'enracinerrance. » *Boutures*. 1 (4), 2000 : 37-41 (<http://ile-en-ile.org/boutures-1-4>)
- Chion, Michel. *Le son*. Paris : Armand Colin, 2004.
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine, 2004.
- Crawley, Ashon T. *Blackpentecostal Breath: The Aesthetics of Possibility*. New York : Fordham University Press, 2017.
- Danowski, Deborah et Eduardo Viveiros de Castro. « L'arrêt de monde. » *De l'univers clos au monde infini*. Textes réunis et présentés par Émilie Hache. Paris : Dehors, 2014.
- Danowski, Deborah et Eduardo Viveiros de Castro. « Is There Any World to Come? » *e-flux*. Trad. Rodrigo Nunes. 2015 (<http://supercommunity.e-flux.com/texts/is-there-any-world-to-come/>), consulté le 7 juillet 2015.
- da Silva, Denise Ferreira. *Toward a Global Idea of Race*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007.
- da Silva, Denise Ferreira. « No-Bodies: Law, Raciality and Violence. » *Griffith Law Review*, 18 (2), August 2009
- da Silva, Denise Ferreira. « Toward a Black Feminist Poethics: The Quest(ion) of Blackness Toward the End of the World. » *The Black Scholar*, 44 (2), 2014.
- Delany, Samuel R. *Flight from Nevèrÿon*. Middletown : Wesleyan University Press, 1994.
- Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF, 1962.
- Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : PUF, 1964.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris : Minuit, 2004 (1986).
- Deleuze, Gilles. *Le bergsonisme*. Paris : PUF, 1966.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris : Minuit, 1968a.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968b.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Minuit, 1969.
- Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris : Minuit, 1993.
- Deleuze, Gilles. *L'image-temps*. Paris : Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Pourparlers. 1972-1990*. Paris : Minuit, 2003a.
- Deleuze, Gilles. « L'immanence : une vie... » *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*. Paris : Minuit, 2003b.

- Deleuze, Gilles. « Schizophrénie et société. » *Deux régimes de fous et autres textes (1975-1995)*. Paris : Minuit, 2003c.
- Deleuze, Gilles. « L'épuisé. » *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris : Éditions de Minuit, 1992 : 56-106.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Minuit, 1972.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, 1991.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*. Paris : Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *Donner le temps. La fausse monnaie*. Paris : Galilée, 1991.
- Derrida, Jacques. *Demeure*. Paris : Galilée, 1998.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, 1967a.
- Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*. Paris : PUF, 1967b.
- Derrida, Jacques. *Adieu à Emmanuel Lévinas*. Paris : Galilée, 1997.
- Diawara, Manthia. « Édouard Glissant in Conversation with Manthia Diawara. » *Nka: Journal of Contemporary African Art*, 28 (2011) : 4-19.
- Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Minuit, 1992.
- Didi-Huberman, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Minuit, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *Image malgré tout*. Paris : Minuit, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Survivance des lucioles*. Paris : Minuit, 2009.
- Duchamp, Marcel. *Notes*. Paris : Flammarion, 1999.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.
- Freud, Sigmund. *Deuil et mélancolie*. Trad. Aline Weill. Paris : Payot et Rivages, 2011.
- Frodon, Jean-Michel. « Trajectoires de l'Intrus. » *Cahiers du cinéma*, 601 (2005)
- Fuhrmann, Arnika. *Ghostly Desires: Queer Sexuality & Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Gibson, James J. « The Theory of Affordances. » *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston : Houghton Mifflin, 1979.
- Gins, Madeline et Arakawa. *Making Dying Illegal: Architecture Against Death: Original to the 21st Century*. New York: Roof Books, 2009.
- Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.

- Glissant, Édouard, *Le discours antillais*, Paris : Gallimard, 2017.
- Gordon, Avery. « The Bruise Blues. » *Futures of Black Radicalism*. Eds. Gaye Theresa Johnson et Alex Lubin. New York: Verso, 2017.
- Guattari, Félix. *Les trois écologies*. Paris : Galilée, 1989.
- Guattari, Félix. *Chaosmose*. Paris : Galilée, 1992.
- Guattari, Félix. *L'inconscient machinique. Essai de schizo-analyse*. Paris : Recherches, 1979.
- Harney, Stefano et Fred Moten. *The Undercommons: Fugitive Planning and Black Study*. New York : Autonomedia, 2013.
- Harney, Stefano et Fred Moten. « Improvement and Preservation. » *Futures of Black Radicalism*. Eds. Gaye Theresa Johnson et Alex Lubin. New York: Verso, 2017.
- Hartman, Saidiya et Frank B. Wilderson III. « The Position of the unthought. » *Qui parle?* Vol. 13 (2), 2003 : 183-201.
- Himada, Nasrin. « Interview with Denise Ferreira da Silva. » *Counter Signals* 1, 2016.
- Husserl, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie*. Trad. Paul Ricoeur, Paris : Gallimard, 1950.
- Husserl, Edmond. *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*. Trad. Gabrielle Peiffer et Emmanuel Lévinas. Paris : Vrin, 1986.
- Inouye, Ryan. « Apichatpong Weerasethakul: In time. » *Apichatpong Weerasethakul: Primitive*. New York: New Museum, 2011.
- James, William. *Essais d'empirisme radical*. Trad. G. Garréta et M. Girel. Paris : Flammarion, 2007.
- James, William. *The Principles of Psychology, Vol. I*. New York: Holt, 1890.
- James, William. *Le pragmatisme*. Trad. Nathalie Ferron. Paris : Flammarion, 2010.
- Ji-Hoon, Kim. « Learning about time: An interview with Apichatpong Weerasethakul. » *Film Quarterly* 64 (4), 2011 : 48-52.
- Jousse, Thierry et Frédéric Strauss. « Entretien avec Claire Denis. » *Cahiers du cinéma*, 479/80, 1994.
- Joo, Eungie. « Present Again. » *Apichatpong Weerasethakul: For Tomorrow For Tonight*. Ed. Maeve Butler. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2011.
- Keller, Catherine. *Cloud of the Impossible: Negative Theology and Planetary Entanglement*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Kierkegaard, Søren. *La reprise*. Trad. Nelly Viallaneix. Paris : Flammarion, 2008.
- Kierkegaard, Søren. *Le Journal du séducteur*. Trad. F. et O. Prior et M. H. Guignot. Paris :

- Gallimard, 1943.
- Kim, Ji-Hoon. « Learning about time: An interview with Apichatpong Weerasethakul. » *Film Quarterly* 64 (4), 2011 : 48-52.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofski et Fritz Saxl. *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*. Trad. F. Durand-Bogaert et L. Évrard. Paris, Gallimard : 1989.
- Kreimeier, Ulrike. *Apichatpong Weerasethakul : vidéaste*. Montreuil : de l'Oeil, 2002.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *Musica ficta (figures de Wagner)*. Paris : Christian Bourgois, 1991.
- Lalanne, Jean-Marc et Jérôme Larcher. « Je me reconnais dans un cinéma qui fait confiance à la narration plastique. Entretien avec Claire Denis. » *Cahiers du cinéma* 545, 2000.
- Lapoujade, David. *William James. Empirisme et pragmatism*. Paris : Les empêcheurs de penser en rond, 2007.
- Lestel, Dominique. *L'animal est l'avenir de l'homme*. Paris : Fayard, 2010.
- Levinas, Emmanuel. *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*. Paris : Le livre de poche, 1971.
- Levinas, Emmanuel. « Israël : éthique et politique. Entretiens avec S. Malka (avec Alain Finkielkraut). » *Les Nouveaux Cahiers*, 18 (71), 1983 : 1-8.
- Lispector, Clarice. *Agua Viva*. Trad. Regina Helena de Oliveira Machado. Paris : des femmes, 1973.
- MacKey, Nathaniel. *From a Broken Bottle Traces of Perfume Still Emanate, Vol. 1-3*. New York : New Directions, 2010.
- Manning, Erin. *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge : MIT Press, 2009.
- Manning, Erin. *Always More Than One: Individuations's Dance*. Durham : Duke University Press, 2003.
- Manning, Erin. « The Art of Time. » *All Our Relations – 18^e Sydney Biennale*, Sydney : Biennale of Sydney, 2012.
- Mal, Cedric. *Claire Denis, cinéaste à part, et entière...* Paris : Verneuil, 2007.
- Malaus, Vincent. « Souffle au cœur. » *Cahiers du cinéma* 601, 2005.
- Massumi, Brian. « Les ondes d'éther et votre colère : vers une pragmatique de l'inutile. » *Vie et expérimentation : Pierce, James, Dewey*. Édition préparée par Didier Debaise. Paris : Vrin, 2008.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual* Durham : Duke University Press, 2002.
- Massumi, Brian. « Perception attack. Note sur un temps de guerre. » Trad. Christophe Degoutin. *Multitudes* 34, 2008.

- Massumi, Brian. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurent Arts*. Cambridge : MIT Press, 2011.
- Mbembe, Achille. *Sortir de la grande nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*. Paris : La Découverte, 2013.
- Meillassoux, Quentin. *Après la finitude. Essais sur la nécessité de la contingence*. Paris : Seuil, 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1979.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice. *La Nature : Cours du Collège de France, Notes*. Paris : Seuil, 1995.
- Mezzadra, Sandro et Brett Neilson. « Border as Method, or, the Multiplication of Labor. » *Transversal Journal*, 2008. <http://eipcp.net/transversal/0608/mezzadraneilson/en> en ligne.
- Morrey, Douglas. « Open Wounds: Body and Image in Jean-Luc Nancy and Claire Denis. » *Film-Philosophy*, 12 (1), 2008 : 10-30. <<http://www.film-philosophy.com/2008v12n1/morrey2.pdf>>.
- Moten, Fred. « The Case of Blackness. » *Criticism*, 50 (2), 2008.
- Moten, Fred. « The Subprime and the Beautiful. » *African Identities*, 11 (2), 2013.
- Moten, Fred. « Blackness and Nothingness (Mysticism in the Flesh) », *The South Atlantic Journal*, 112 (4), 2013.
- Mulvey, Laura. « Plaisir visuel et cinéma narratif. » *Screen*. Trad. Valérie Hébert et Bérénice Raynaud, 16 (3), 1975.
- Murphie, Andrew. « The Fallen Present: Time in the Mix. » *24/7: Time and Temporality in the Network Society*. Eds. Hassan, Robert and Ronald E. Purser. Stanford : Stanford Business Books, 2007.
- Nancy, Jean-Luc. *La pensée dérobée*. Paris : Galilée, 2001a.
- Nancy, Jean-Luc. *L'Intrus*. Paris : Galilée, 2000a.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Paris : Métailié, 2000b.
- Nancy, Jean-Luc. *L'Évidence du film. Abbas Kiarostami*. Paris : Yves Gevaert, 2001b.
- Nancy, Jean-Luc. « L'Intrus selon Claire Denis. » *remue.net*, <http://remue.net/spip.php?article679>, 2008, (accès le 7 février 2016)
- Nietzsche, Friedrich. *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*. Textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Trad. Jean-Claude Hémery. Paris : Gallimard, 1974.

- Nietzsche, Friedrich. *Le Gai Savoir*, « *la gaya scienza* ». Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Trad. P. Klossowski, Éd. revue, corrigée et commentée par M. B. de Launay, Paris : Gallimard, 1982.
- Nietzsche, Friedrich. *La généalogie de la morale*. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Trad. I. Hildenbrand et J. Gratien. Paris : Gallimard, 1971a.
- Nietzsche, Friedrich. *Considérations inactuelles I et II. David Strauss, l'apôtre et l'écrivain. De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Trad. Pierre Rush, Paris : Gallimard, 1990.
- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne*. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Trad. Maurice de Gandillac. Paris : Gallimard, 1971b.
- Nietzsche, Friedrich. *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*. Textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari. Trad. Cornélius Heim. Paris : Gallimard, 1971c.
- Nietzsche, Friedrich. *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres*. Trad. R. Rovini revue par M. B. de Launay. *Œuvres philosophiques complètes*, III-1. Éd. G. Colli et M. Montinari. Paris : Gallimard, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. *Le cas Wagner. Un problème pour musiciens*. Paris : Allia, 2007.
- Pål Pelbart, Peter. *Cartography of Exhaustion. Nihilism Inside Out*. Trad. John Laudenberger. Sao Paulo : n-1, 2013.
- Quandt, James (ed.). *Apichatpong Weerasethakul*. Wien : Synema, 2009.
- Rancière, Jacques. *Les écarts du cinéma*. Paris : La Fabrique, 2011.
- Robinson, Cedric. *Black Marxism: The Making of the Black Tradition*. Chapel Hill : University of California Press, 2000.
- Sharpe, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham : Duke University Press, 2016.
- Shaviri, Steven. *The Cinematic Body*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.
- Shaviri, Steven. « MELANCHOLIA, or, The Romantic Anti-Sublime. », *Sequence*, 1 (1), 2012.
- Simondon, Gilbert. *L'individu et sa genèse physico-biologique*. Grenoble : Jérôme Million, 1995.
- Spinoza, Baruch de. *Éthique*. Trad. Robert Misrahi. Paris : Éclat, 2005.
- Souriau, Étienne. *Les différents modes d'existence*. Paris : PUF, 2009.

- Stengers, Isabelle. *Au temps des catastrophes : résister à la barbarie qui vient*. Paris : Les empêcheurs de tourner en rond, 2009.
- Stengers, Isabelle. *Penser avec Whitehead : une libre et sauvage création de concepts*. Paris : Seuil, 2002.
- Stengers, Isabelle. « Histoire du milieu : entre macro et mésopolitique », *Inflexions* 3, 2009, en ligne.
- Stengers, Isabelle et Bruno Latour. « Le sphinx de l'œuvre », *Les différents modes d'existence*. Paris : PUF, 2009.
- Strauss, Frédéric. « Filmer, c'est regarder intensément quelque chose qui va disparaître. Rencontre avec Agnès Godard. » *Cahiers du cinéma* 538, 1999.
- Tarkovski, Andreï. *Le Temps scellé*. Trad. Anne Kichilov et Charles H. de Brantes. Paris : Philippe Rey, 2014.
- Thacker, Eugene. *In the Dust of this Planet. Horror of Philosophy Vol. 1*. Washington : Zero Books, 2011.
- Thain, Alanna. *Bodies in Suspense: Time and Affect in Cinema*. Minneapolis : Minnesota Press, 2017.
- Valade, Claire. « Oncle Boonmee (celui qui se souvient de ses vies antérieures) : la vie dans l'entre-monde. » *Séquences : La revue du cinéma* 270, 2011 : 50-51.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*. Trad. Oiara Bonila. Paris : PUF, 2009.
- von Uexküll, Jakob. *Milieu animal et milieu humain*. Paris : Payot et Rivages, 2010.
- Weerasethakul, Apichatpong. « Ghosts in the Darkness. » *Apichatpong Weerasethakul*. Ed. James Quandt. Wien : Synema, 2009 : 104-117.
- Weheliye, Alexander G. *Habeas Viscus: Racializing Assemblages, Biopolitics, and Black Feminist Theories of the Human*. Durham : Duke University Press, 2014.
- Whitehead, Alfred North. *Adventures of Ideas*. New York : The Free Press, 1967.
- Whitehead, Alfred North. *Process and Reality*. New York : The Free Press, 1978.
- Whitehead, Alfred North. *Le concept de nature*. Trad. J. Douchement. Paris : Vrin, 1998.
- Whitehead, Alfred North. « Nature et vie. » Trad. N. Thyssen-Rutten. *La fonction de la raison et autres textes*. Paris : Payot, 2007.
- Whitehead, Alfred North. *Symbolism. Its meaning and effect*. New York : Capricorn Books, 1959.

Filmographie

J'ai pas sommeil (1994). Claire Denis.

Beau Travail (1999). Claire Denis.

L'intrus (2001). Claire Denis.

Tropical Malady (2004). Apichatpong Weerasethakul.

Antichrist (2009). Lars von Trier.

Uncle Boonmee (2010). Apichatpong Weerasethakul.

Melancholia (2011). Lars von Trier.

Tree of Life (2011). Terrence Malik.